BERLINER GALERIE.

3 1761 05462333 5

Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
from
the estate of

JOHN ENVERS

Le nouveau Musée

The New Museum *Das neue Museum*

BERLIN

Die

Königlichen Museen in Berlin.

Eine

Auswahl der vorzüglichsten Kunstschätze der Malerei, Sculptur und Architektur der norddeutschen Metropole,

dargestellt

in einer Reihe der ausgezeichnetsten Stahlstiche

mit erläuterndem Texte.

Leipzig und Dresden,
Verlag der Englischen Kunst-Anstalt von A. H. Payne.

LIBRARY
JAN 1 1 2001
UNIVERSITY OF TORONTO

Vorwort.

Wenn es der Metropole des deutschen Nordens auch an den Reizen einer großartigen Naturumgebung gebricht, wenn weder schneegekrönte Alpen auf die weite, mächtige Stadt herabblicken, noch auch das Meer in seiner Pracht an ihren Mauern ebbt und fluthet, so hat statt dessen die Kunst hier ihr stolzes Hoflager aufgeschlagen, ihre Schätze in der reichsten Fülle und mit dem gediegensten Glanze entfaltet.

Aber wie schon der alte Dichter Horaz in einer seiner poetischen Episteln singt:

„Nicht ist's Jedem vergönnt vom Geschick, Corinth zu erschauen" —,

nicht Jedem gestatten es seines Daseins Verhältnisse, an den Kunstgenüssen der Residenz, wo sich alle Strahlen des geistigen Lebens der Nation concentriren, Theil zu nehmen, während Anderen, welche die Plätze und Straßen der schönen Stadt betreten, ihre herrlichen Gallerien besuchen durften, allzuleicht in der Ferne wieder, und zum eigenen Leidwesen, das Gesehene im Gedächtniß erlischt, so daß sie gern später die Eindrücke von Neuem auffrischen möchten, besonders von Gegenständen, die ihre Blicke vorzugsweise fesselten, oder ihnen lieb geworden. Dieser doppelte Umstand bestimmte die eine Hälfte des Zweckes, welchen unser Werk zu verfolgen bemüht ist. Es will als ein großes, glänzendes Album, Blätter der Erinnerung bieten, will vor Allem die Anschauung der Schätze Berlins bis in die weitesten Kreise verbreiten, wo man sich irgend liebevoll mit Kunst beschäftigt.

Auf der anderen Seite wird das Werk es als einen herrlichen Lohn erachten, wenn es ihm gelingen sollte, überhaupt zur Förderung des Kunstinteresses auch unter dem größeren Publikum mitzuwirken. Die Kunst beginnt heut zu Tage wiederum, wie sie es unter anderen Verhältnissen schon ein paarmal gethan, aber gegenwärtig in ungleich weiterem Umfange, ihre Mission

unter den Massen, und sie ist es, die das muthige Werk der schönen Amazone verrichtet, die uns Meister Kiß so prächtig gebildet: sie ist es, die mit sicherer Hand das schlimmste aller Ungethüme, die Barbarei, bewältigt.

Lebendige und characteristische Darstellung der Kunstschätze, gefällige und den Laien belehrende Unterhaltung ist unser, des begleitenden Textes, Streben. Ohne besondere Rücksicht darauf, was nur für den Kunstantiquar Werth hat, und ohne peinliche Beobachtung einer bis ins Einzelne historischen oder wissenschaftlich-systematischen Anordnung werden wir in einer auf möglichste Abwechselung gerichteten Reihenfolge meist nur solche Gegenstände für unsere schriftliche Erläuterung auswählen, welche entweder durch ihre Schönheit oder durch irgend ein verwandtes Motiv die Aufmerksamkeit oder Bewunderung des Publikums verdienen. Schätze von rein antiquarischer oder rein kunstgeschichtlicher Bedeutung gleichen Sternen, welche nur denen, die das Meer der Studien und Forschungen befahren, den Weg zeigen; die Schönheit allein ist die Sonne, die da Allen leuchtet.

Und für die Schönheit hat sich unser Publikum von je her begeistert; von je her hat es durch sein warmes Interesse für die Kunst seine gereifte Bildung, seinen veredelten Geschmack und seine höheren geistigen Tendenzen bekundet. Wir kommen daher gewiß nur seinem eigenen innersten Verlangen entgegen, wenn wir ihm ein Werk bieten, welches ihm die Schatzkammer der norddeutschen Großstadt in einem weiteren Umfange, als es vielleicht je geschehen, erschließt.

So öffne sich denn die Pforte und an der Erscheinungen Pracht und Fülle berausche sich jegliches Auge!

Inhalt.

Seite

Das alte Museum.
- Das Gebäude . . . 1
- Die vier Fresken an den Wänden des Portikus . . . 8
  - Das erste Bild . . . 9
  - Das zweite Bild . . . 10
  - Das dritte Bild . . . 12
  - Das vierte Bild . . . 14

Die Gemäldegallerie des Museums . . . 15
- Vorerinnerung . . . 15

Die italienischen Maler:
- Das Bildniß der Lavinia, von Tizian . . . 17
- Jo von Zeus umarmt, von Correggio . . . 23
- Bildniß eines Dogen, von Jacopo Palma gen. il Vecchio . . . 36
- Christus mit dem Kreuze, von Solario . . . 46
- Madonna mit Heiligen, von Andrea del Sarto . . . 51
- Madonna di Colonna, von Rafael Sanzio . . . 58
- Johanna von Aragonien nach Rafael, von Sassoferrato . . . 61
- Die Findung Mosis, von Paolo Veronese . . . 65
- Minerva und Mars, von demselben . . . 68
- Apollo und Juno, von demselben . . . 69
- Darstellung Christi im Tempel, von Carlo Caliari . . . 72
- Die Venetianerin, von Giov. Girolamo Savoldo . . . 73
- Speisung der fünftausend Mann, von Lod. Carracci . . . 75
- Der heilige Hieronymus, von Domenichino . . . 79
- Maria als Schmerzensmutter, von Guido Reni . . . 81

Die spanischen Maler:
- Der heilige Antonius, von Murillo . . . 88
- Bildniß des Cardinals Decio Azzolini, von demselben . . . 93

Die italienischen Schulen des siebzehnten Jahrhunderts:
- Bildniß Salvator Rosa's, von ihm selbst . . . 97
- Seesturm, von demselben . . . 106
- Landschaft mit Wasserfall, von demselben . . . 107
- Der Evangelist St. Johannes, von Carlo Dolce . . . 109
- Die Befreiung des Apostel Petrus, von Ger. Honthorst . . . 110
- Jacob und Esau, von demselben . . . 112
- Landschaft mit Staffage, von Claude Lorrain . . . 112

Französische Maler und die Akademiker nebst Zeitgenossen:
- Portrait der Maria Mancini, von Pierre Mignard . . . 117
- Nächtlicher Maskenzug, von Antoine Watteau . . . 119
- Die Chocoladentrinkerin, von Jean François de Troy . . . 123
- Belustigung im Freien, von Nicol. Lancret . . . 124
- Blindekuhspiel, von Chodowiecki . . . 126
- Das Topf- oder Hahnenschlagspiel, von demselben . . . 127
- Landschaft, von Jos. Vernet . . . 128
- Bildniß des Kupferstechers Schmidt und seiner Frau, von Antoine Pesne . . . 131
- Angelika Kaufmann's Bildniß, von Angelika Kaufmann . . . 133

Seite

Die niederländischen Maler

Die Auferweckung des Lazarus, von P. P. Rubens 137
Die heilige Cäcilia, von demselben 148
Christus und Johannes, von demselben 149
Christi Grablegung, von Anton van Dyck 151
Rembrandt's Portrait, von Paul Rembrandt van Rhyn 159
Herzog Adolph von Geldern und sein gefangener Vater, von demselben 164
Die väterliche Ermahnung, von Gerhard Terburg 169
Isaak segnet Jakob, von Jan Lievens 173
Abraham und Hagar von Govaert Flinck 174
Die heilige Anna und Maria, von demselben 176
Eine lustige Gesellschaft, von Gerhard Honthorst 176
Soldaten in einem Bauernhause, von Anton Palamedes 177
Bildniß eines Geistlichen, von Ferd. Bol 179
Winterlandschaft, von Nikolas Berchem 180
Bildniß einer alten Frau, von Gerard Dow 183
Der Angler, von Gottfr. Schalcken 185
Die Toilette, von Franz Mieris 188
Der alte Leiermann von Adrian, von Ostade 190
Bildniß der Mutter Ostade's, von demselben 193
Eine Köchin, von Gaspar Netscher 194
Die Näherin, aus der holländischen Schule 196
Die Lautenspielerin, von Kornelis Bega 196
Kartenspieler, von Saftleben 197
Eine Gebirgslandschaft, von Adelbert van Everdingen 199
Ein Hahnenkampf, von Franz Snyders 201
Ein Kampf zwischen Bären und Hunden, von demselben 202
Ein Seehafen, von Ludolf Backhuysen 203
Teniers mit seiner Familie, von David Teniers d. Jüng. 205
Puffspieler in einer Bauernschenke, von demselben 208
Des Jägers Gabe, von Nikolaus Berkolje 210
Satyr und Bauern, von G. van Herp 211
Heuernte, von Phil. Wouvermann 212
Wasserfall, von Joh. Wilh. Ernst Dietrich 213

Das neue Museum.

Das Gebäude in seiner allgemeinen Beziehung, Entstehung und Ansicht 215
Das erste Stockwerk nebst den wichtigsten Fresken und Kunstschätzen einzelner Säle 220
Das zweite Stockwerk nebst den wichtigsten Fresken und Kunstschätzen einzelner Säle 231
Das dritte Stockwerk und seine Kunstschätze 242
Das Treppenhaus und die Wandgemälde von W. Kaulbach 244

Skulptur- und Bauwerke in Berlin 252

Verzeichniß der Stahlstiche.

Gemälde des Museums.

	Seite
Backhuysen, L., Hafeneinfahrt	203
Bega, Corn., Die Lautenspielerin	196
Berchem, N., Winterlandschaft	180
Bol, F., Ein Gelehrter	179
Cagliare, C., Darstellung im Tempel	72
Carracci, L., Speisung der fünftausend Mann	75
Chodowiecki, Blindekuhspiel	126
— Hahnenschlagspiel	127
Correggio, Jo und Jupiter	23
Dietrich, J. W. E., Wasserfall zu Tivoli	213
Dolce, Carlo, St. Johannes	109
Domenichino, St. Hieronymus	79
Dow, G., Alte Frau	183
Dyck, A. van, Grablegung Christi	151
Everdingen, A. v., Gebirgslandschaft	199
Flinck, G., Abraham und Hagar	174
— — Anna und Maria	176
Herp, G. van, Satyr und Bauern	211
Honthorst, G., Die Befreiung des Petrus	110
— — Eine lustige Gesellschaft	176
— — Jacob und Esau	112
Kaufmann, A., deren Portrait	133
Lancret, N., Fête champêtre	124
Lievens, J., Isaac segnet Jacob	173
Lorrain, C., Landschaft	112
Mieris, F., Die Toilette	188
Mignard, P., Maria Manzini	117
Murillo, Heil. Antonius von Padua	88
— Cardinal Dezio Azzolini	93
Netscher, C., Die Küche	194
Niederländische Schule, Die Näherin	196
Ostade, A. v., Der alte Leiermann	190
— — Portrait der Mutter des Malers	193
Palamedes, A., Soldaten und Bauern	177
Palma, gen. Vecchio, Bildniß eines Dogen	36
Pesne, A., Schmidt und seine Frau	131
Rafael Sanzio, Madonna di Colonna	58
Rembrandt, P., Herzog Adolph von Geldern	164
— — Rembrandt's Portrait	159
Reni, G., Maria als Schmerzensmutter	81
Rosa, S., Landschaft	107
— — Dessen Portrait	97
— — Seesturm	106
Rubens, P. P., Auferweckung des Lazarus	137
— — Heilige Cäcilia	148
— — Christus und Johannes	149
Sachtleven, C., Kartenspieler	197
Sarto, A. del, Madonna mit Heiligen	51
Sassoferrato, Johanna von Arragonien nach Rafael Sanzio	61
Savoldo, G. G., Eine Venetianerin	73
Schalcken, G., Der Angler	185
Snyders, F., Bärenkampf	202
— — Hahnenkampf	201
Solario, Christus mit dem Kreuze	46
Teniers, D., Puffspieler	208
— — Teniers und seine Familie	205
Terburg, G., Der Besuch	169

	Seite
Tizian (Vecilli), Lavinia	17
Tron, J. L. de, Chocoladentrinkerin	123
Verkolje, U., Des Jägers Gabe	210
Vernet, J., Wasserfall	128
Veronese, P., Findung Moſis	65
— — Juno und Apoll	69
— — Minerva und Mars	68
Watteau, A., Nächtlicher Maskenzug	119
Wouwermann, P., Heuernte	212

Wandgemälde und Ansichten des neuen Museums.

Das Treppenhaus	244
Der griechische Saal	231
Die Egyptischen Grabmäler	225
Biermann, A., Vorhof des Tempels von Edfu	224
Biermann, A., Insel Philae	224
Graeb, Hathortempel zu Denderah	222
Pape, E., Der Tempel zu Karnak	223
Schmidt, M., Felsentempel von Abu-Simbel	225
Schmidt, M., Pyramiden von Meroë	225
Schirmer, Memnonsstatue bei Theben	223
Schirmer, Tempel von Gerf-Hussein	223

Monumente und architektonische Kunstwerke Berlins.

Monument Friedrich's des Großen	255
Monument König Friedrich Wilhelm's III.	257
Monument des Fürsten Blücher	256
Monument des General von Ziethen	255
Monument des Fürsten von Anhalt-Dessau	255
Monument des General Bülow von Dennewitz	256
Amazone von Kiß	253
Das Museum (Titelvignette)	1
Das Königl. Schloß	257
Die Universität	bis
Das Zeughaus	260
Das Brandenburger Thor	"
Kroll's Etablissement	"
Hamburger Bahnhof	"
Palais des Prinzen von Preußen	"
Die Werdersche Kirche	"
Die Königl. Mühlen	"
Die Nicolaikirche	"
Das Königl. Schauspielhaus	"
Das Kriegsministerium	"
Das Königl. Opernhaus	"
Charlottenburg	"
Potsdamer Bahnhof	"
Die Diakonissen-Anstalt Bethanien	"
Das neue Museum	215

Das alte Museum.

Das Gebäude.

„Das alte Museum", — so lautet jetzt, da in seiner Nähe ein neues architectonisches Meisterwerk ähnlicher Gattung ersteht, der Name des Gebäudes, welches vor wenigen Jahren noch einzig unter der Bezeichnung des „neuen Museums" im Munde des Volkes bekannt war. Es trug diesen Namen seiner Neuheit, seltsam genug, kaum länger, als ein schwacher Sterblicher den seiner Jugend zu führen vermag, kaum kurze fünf und zwanzig Jahre; aber nichts desto weniger bewahrte es seine ursprüngliche Pracht, und wird sie neben dem jüngeren, rivalisirenden Werke, den kommenden, späten Geschlechtern zur Bewunderung und zum stolzen Ergötzen vererben.

Nirgends in unserer Residenz ist der einfache und edle Geist des hellenischen Alterthums und seiner Architectur in so herrlicher Verklärung wieder auferstanden, als auf diesem Flecke, in diesem Tempel der Kunst, der zugleich einen der schönsten Plätze ziert, die in irgend einer Stadt vorhanden sind. Die schon gereifte oder alternde Generation der gegenwärtigen Zeit wird sich noch lebhaft erinnern, wie diesem Platze die Perle fehlte, ehe das Museum erbaut ward, und wie die Oertlichkeit, wo sich heut dieses Gebäude erhebt, selber einen ganz anderen, mangelhaften Anblick darbot. Bis zum Jahre 1824 nämlich verband hier ein ziemlich breiter Communicationscanal die eigentliche Spree mit dem Arme des Flusses, der den Namen des Schleußengrabens trägt, und jenseits jener Wasserstraße zeigte sich die Front einiger unbedeutender Packhofsgebäude längs dem Ufer, während diesseits in der Ecke, welche der Canal mit dem genannten Graben bildete, ein altes Mehlmagazin aus dem vorigen Jahrhundert stand.

Schon ein Decennium vor 1824 hatte man daran gedacht, für die sich fort und fort durch neue Ankäufe mehrenden königlichen Kunstschätze einen gemeinschaftlichen Sammelplatz im besonderen Interesse des kunstliebenden Publikums zu gründen, und hatte schon begonnen, das Academiegebäude unter den Linden nebst einigen Pertinenzien für diesen Zweck herzurichten. Da man hierbei jedoch auf die mannigfachsten Hindernisse stieß, faßte Schinkel, der große Architect unserer

Metropole, den Gedanken, das ganze Terrain nördlich dem Königlichen Schloß gegenüber, gänzlich umzugestalten und hier ein eigenes Museum zu erbauen. Sein Plan wurde gebilligt und es galt, um die Blüthe der Kunst in reicher Schaustellung zu entfalten, zunächst einen Kampf gegen die Natur selber. Nachdem man jene Packgebäude und das Mehlmagazin niedergerissen, und die Fortsetzung des Schleußengrabens in directer Linie, den damals weit schmaleren Kupfergraben, zur Ableitung des Wassers gehörig erweitert, wurde der oben erwähnte, in seiner Entfernung mit der hinteren Schloßfronte parallel laufende Communicationscanal auf der Seite seines Ein- und Ausflusses abgedämmt, trocken gelegt, ausgefüllt und als Grund und Boden für das neue Gebäude hergestellt. Um diesen Grund gehörig zu festigen, bedurfte es der mächtigsten Anstrengungen und Kosten. Man senkte hier nämlich eine ungeheuere Pilotage ein, aus mehreren tausend langen Pfählen und einem darüber gestreckten Roste gebildet; und erst auf diesem Fundamente führte Schinkel das neue herrliche Bauwerk auf, in einem Stil, der sich dreist mit den schönsten Bauten des griechischen Alterthums aus den Tagen des Ictinus und Callicrates messen darf.

Schinkel (geboren 1781 zu Neu-Ruppin, gestorben 1840 in Berlin) verfolgte durchweg die classische Richtung der Architectur, im Gegensatz der romantischen, und fast überall liegen seinen Werken die Formen der antiken Baukunst, wie sie zu Perikles Zeiten waren, zu Grunde. „Schinkel", sagt ein gediegener Kunstgelehrter der Gegenwart in einer Schrift zum Gedächtniß des berühmten Mannes, — „Schinkel hat uns den reinen Stil dieser Werke, den lebensvollen Organismus ihrer Bildung, die befriedigende Harmonie ihrer Composition aufs Neue zur Anschauung gebracht. Aber er steht nicht unter der Botmäßigkeit seines Vorbildes. Ohne zwar (wie es in der sinkenden Nacht des antiken Lebens und von minder befähigten Nachahmern der Antike oft geschehen ist) die Einzelnheiten der griechischen Architectur willkürlich zu zerstücken, ohne den inneren Zusammenhang, durch den sie bedingt werden, aufzulösen, weiß er ihre Formen nicht nur dem jedesmaligen äußeren Bedürfniß, wo ein solches gebieterisch bestimmend gegenübersteht, mit Geschmack anzupassen, weiß er überhaupt nicht nur ihr gegenseitiges Verhältniß zu dem beabsichtigten Eindruck auf den Sinn des Beschauers, nach dieser oder jener Richtung hin, mannigfach zu modificiren; auch in ganz neuer und eigenthümlicher Zusammenstellung führt er uns diese Formen vor, ganz neue und eigenthümliche Compositionen läßt er aus dem innern Geiste der antiken Kunst sich mit vollkommener Freiheit entwickeln".

Der Bau des Museums währte vom Jahre 1824 bis 1828 und im Sommer des Jahres 1830 konnte der größte Theil der Räume dem Publikum für den Genuß der Sammlungen geöffnet werden. Das Gebäude beschreibt in seiner Grundfläche die Form eines Parallelogrammes und steigt in drei in einander übergehenden Abtheilungen, einem Untergeschoß, einem ersten und einem zweiten Hauptgeschoß empor, über welches sich in der Mitte und über die Plattform des Daches noch ein viereckiger Aufbau zum Schutz des Kuppeldaches der inneren Rotunde erhebt.

Stehen wir vor der dem Königlichen Schlosse zugekehrten Hauptfront, die sich in allen ihren Theilen zu einem großen, harmonischen Ganzen abschließt, so präsentirt sich uns auf der Höhe des Unterbaues eine prächtige Façade von achtzehn colossalen jonischen Säulen, auf beiden

Seiten von ihren correspondirenden Wandpfeilern begränzt und in ihren Zwischenräumen durch die hervorleuchtenden Fresken der Rückwand belebt und gehoben, eine Reihe, die im Allgemeinen nach dem Muster des Erechtheums in Athen gebildet wurde. Der breite Frieß über den Säulencapitälen trägt die von Hirt verfaßte, vielleicht nur in ihren Buchstaben etwas zu colossal hervortretende Inschrift:

Friedericus Guilelmus III. Studio Antiquitatis Omnigenæ
Et Artium Liberalium Museum Constituit. MDCCCXXVIII.

Friedrich Wilhelm III. errichtete das Museum für das Studium alterthümlicher Gegenstände jeder Gattung und der freien Künste. 1828.

nach des Verfassers eigener Uebersetzung, eine Inschrift, in welcher durch das Wort „Studium" in sinnreicher Weise schon der Character und die Anordnung der Sammlungen angedeutet werden. Ueber jeder Säule trägt das Kranzgesimse in seiner ganzen Längenausdehnung auf einer kleinen Attika einen Adler, den Vogel des Zeus (mit Anspielung auf das preußische Wappen), während die vier Ecken des Gebäudes durch candelaberhaltende Genien von verschiedener Attitude verziert sind. Und erhebt sich endlich unser Blick zur Krönung des mittleren Aufbaues, so grüßen von da die Gestalten des Castor und Pollux, der von Tieck nach den Statuen auf dem Monte Cavallo in Rom modellirten, kräftigen Rossebändiger, herab, der beiden Dioskuren mit dem Stern auf dem Haupt, der heilbringenden Gottheiten im Kampf der Männer und der Meereswogen, bei deren hülfreichem Nahen sich die wildempörten Elemente des Streites und der Verwüstung zur Ruhe legen. Gewiß das bedeutsamste Sinnbild auf diesem Tempel, der den Segnungen des Friedens und dem Siege des Geistes über die rohe Materie geweiht ist.

„Wohin entheben diese Stufen mich?
— Die Säule steigt, ein Tempel öffnet sich!
Geweihte Kühle weht entgegen mir,
Und heitre Ruhe, wie von blauen Himmeln
Hoch über sonnengrünen, stillen Wipfeln!
Welch' hehres Pantheon! . . . . "

Auf einer mächtigen Treppe, welche in der Mitte des Untergeschosses etwa ein Drittel der ganzen Längenfront des Museums einnimmt, und zwischen zwei vorspringenden Treppenwangen, deren eine, zur Rechten, das köstliche Standbild der Amazone von Kiß trägt, während der correspondirende Schmuck der anderen bis jetzt erst im Modell vorhanden ist, steigen wir zum Portikus empor und genießen von hier, wenn wir uns zurückwenden, der schönsten Aussicht auf den großen, vor dem Museum liegenden Platz mit seinen Gebäuden, in deren mannigfaltiger Bestimmung sich eine die gesammten Kreise des menschlichen Daseins umfassende, tiefsinnige Symbolik ausspricht. Geradezu gegenüber thürmt sich in riesiger, altergrauer Masse das Königliche Schloß empor, der Sitz der irdischen Macht und der obersten Lenkung des Staates; rechts das Zeughaus, die Rüstkammer des Krieges zum Schutze der Völker, in weiterer Entfernung die Bauacademie, das Sinnbild der Werkthätigkeit und der Neuschaffung dessen, was der Krieg zerstörte; zur linken Hand der

Dom, das Haus der Andacht und religiösen Erbauung, und daneben die Börse, die Repräsentantin des Handels und der Verbindung mit den Zonen der weitesten Ferne, während das Gebäude selber, in dessen Portikus wir stehen, seine Räume der Kunst und ihren Werken geöffnet hat. Aber auch die Erinnerung an die Natur fehlt nicht in diesem Kreise; denn unten, zu den Füßen, breitet sich die schöne grüne Fläche des sogenannten Lustgartens mit ihrem frischen Rasen, ihren Blumenbeeten, ihren zierlichen Kugelakazien und ihren buschigen Bordüren vor uns aus, der prächtigste Teppich vor den Stufen eines solchen Kunsttempels. Und in der Mitte des Platzes unter dem dunklen Fluthgekräusel eines weiten, runden Bassins, wohnt die mächtigste der Najaden, und erhebt sich, um des lachenden Tages zu genießen, zu „athmen im rosigen Licht", in schwunghafter, stolzer Majestät, gehüllt in ihren wehenden, riesigen Wasserschleier —: Hier treibt die berühmte große Fontaine ihren demantfunkelnden Strahl empor, ein Spiel von Millionen aufsteigenden und niederfallenden Tropfen, denen schon der alte Spötter Lucian, der lächelnde Voltaire des untergehenden Hellenenthums, in einem seiner Todtengespräche so sinnreich das flüchtig zerstäubende Leben der Menschen verglichen, ehe noch Klopstock die ganze Erde nur einen „Tropfen am Eimer" nannte. Auf- und niedersteigende Tropfen, auf deren bleichen Nebeldunst die Sonne dann und wann einmal den glänzend schimmernden Irisbogen, die schönen Farben des Glückes und des Friedens malt.

Doch kehren wir uns nach diesem genußvollen Anblick wieder den schattigen inneren Räumen des Gebäudes zu. Zwischen den fünf mittleren Intercolumnien vertieft sich die Säulenhalle, um hinter vier in der Linie der Rückwand des Portikus stehenden, correspondirenden Säulen die Anlage der doppelarmigen Haupttreppe nach dem oberen Geschoß aufzunehmen. Wir schreiten auf dem Fußboden der Halle und des ersten Hauptgeschosses zwischen den untersten Aufgangsstufen der beiden Treppenarme durch, passiren zwei colossale Thürpforten und stehen in dem mittleren Raum des prachtvollen Gebäudes, einer Rotunde mit Kuppel, wie vielleicht keine zweite mehr vorhanden ist, und die man um so mehr bewundern muß, als dem großen Baukünstler dabei eine der schwierigsten Aufgaben gelang, die griechische Form nämlich in vollkommener und schönster Harmonie mit der Architectur des Gewölbes zu verbinden. Im Kreis, an den Wänden dieser Rotunde, laufen zwanzig freistehende Säulen von reicher corinthischer Ordnung herum, welche in der Höhe des zweiten Stockwerkes eine offene, neun Fuß breite Gallerie tragen. Wir stehen in dieser Halle schon wie in einem Allerheiligsten selber; wir verstummen, wir lassen die Blicke staunend im Kreise umher, und empor, und wieder hernieder, und von Gegenstand zu Gegenstand gleiten, und fühlen lebhaft im Innersten, daß uns hier der Genius des Ortes mit geheimnißvollem Gruße bewillkommnet, daß er uns den letzten Gedanken an die Welt draußen, an die irdische Alltagswelt, von der Stirn streicht und seine vollste Weihe über unser Haupt und unsere Seele ergießt. Die herrlichen, mit glänzend weißen Kapitälen gekrönten Säulen, deren Stämme einem hellgelben Giallo nachgebildet sind, die kühle, sanftgraue Tönung der Wände hinter ihnen, auf der sich die zwischen den Säulen stehenden achtzehn Marmorbilder aufs lebendigste hervorheben, die warme rothe Färbung der Kassetten der Kuppelwölbung mit ihren in Goldgelb gemalten Figuren, das aus der Oeffnung des

Gewölbes herabströmende, gedämpfte Tageslicht, die majestätische Höhe des Ganzen, — Alles verleiht diesen Räumen eine wunderbare Wirkung auf das Gemüth, dessen Tiefen sich zu einer heiter ruhigen und erhabenen Feierlichkeit stimmen. Zugleich hat hier unsichtbar in der Runde der marmornen Olympier die Göttin Echo ihren Thron aufgeschlagen und ihre Magie tönt jeden Laut, der sich vernehmen läßt, hundertfach vermehrt und verstärkt zurück, so daß selbst das leiseste Dröhnen der Eingangspforten die Halle mit einem unabsehbaren Donnerrollen und immer lauter schwellenden Schallawinen erfüllt. Eine Erscheinung, die den Unvorbereiteten in eigenthümlicher Weise überrascht, während sie den sinnenden Geist an das wachsende Leben eines Gedankens, einer That, ja der Kunst selber erinnert, die ursprünglich leise und klein hervorgetreten, allmählich mit immer lauteren Fanfaren des Ruhmes die Welt durchdringt.

Aus der Rotunde, zu ebener Erde, führt dem Eingang gegenüber eine andere hohe Pforte in die Säle der Sculpturwerke, der glänzenden Ueberreste des Alterthums.

„Schimmernder Marmor, seelenhaft durchathmet
Von einem Lächeln, unter dessen Rosen
Des Grames Keim zu wurzeln nicht vermag,
Von Anmuth, ewig jung und hold, von Kraft,
Die ihrer selbstbewußt sich zähmt und sicher
Auf des Ebenmaßes Pfühl zur Ruh' sich legt —."

Ein großer, mächtig imponirender Hauptsaal nimmt die ganze hintere Fensterfront des Gebäudes ein, und ruht mit seiner edel verzierten Balkendecke und seinen Architraven auf zwanzig Säulen, deren je zwei einander gegenüber stehen und denen an den Wänden eben so viele Pilaster von derselben Gattung entsprechen. Die Farbe ihrer Stämme ist die eines künstlichen, prächtigen Granits, ihre Verhältnisse ahmen ohngefähr die jonische Ordnung nach, aber der Character ihrer Kapitäle entsprang selbstständig dem erfinderischen Genie des Baumeisters, der hier namentlich statt der Voluten eine ganz einfache, aber äußerst zierliche Umkränzung anbrachte.

Die Aufführung des neuen Museums im Rücken des alten veranlaßte in jüngerer Zeit die Erbauung einer Verbindungshalle auf drei Bogen zwischen beiden Gebäuden und es eröffnen sich in der Mitte des so eben beschriebenen Saales der Aufgang und die Pforte dieser Verbindung, so wie gleichfalls aus dem oberen Stockwerk ein ähnlicher Communicationsweg in dieselbe Halle führt.

An den Hauptsaal schließt sich zu jeder der beiden Seiten und auf den Seitenfronten des Hauses, im rechten Winkel, ein Nebensaal mit zwölf Säulen in sechs Paarstellungen an, und jedem dieser Nebensäle folgt nochmals, und wiederum im rechten Winkel, ein kleiner Saal mit vier Säulen in zwei Paarstellungen, die ihr Licht aus den beiden Höfen des Gebäudes zur Seite der Rotunde empfangen. In allen diesen Sälen trägt die Decoration der Säulen, der Pilaster und Decken einen dem Hauptsaal parallelen Character, nur mit dem Unterschiede, daß die Färbung der Säulen in grünem und rothem Porphyr, in Giallo und hellrothem Marmor, und zugleich auch ihre weißen Kapitäle in neuer, ebenso anmuthiger Formbildung abwechseln.

Hier nun haben die herrlichen Gestalten der griechischen Plastik in schöner symmetrischer Anordnung und wohlthuender klarer Beleuchtung durch ein hohes Fenster zwischen jeder Säulen-

Paarstellung, eine dauernde Stätte gefunden; hier sind sie wieder auferstanden aus den Trümmern und dem Schutt, den die rauhen, zerstörenden Jahrtausende über sie ergossen, auferstanden zu dem Licht eines neuen Tages und zur Freude der Mit- und Nachwelt. Hier haben sie sich wieder zusammengefunden, ob auch nicht mehr als herrschende Götter des Olymp, so doch als gebietende Genien im Reiche der Kunst:

„Einst Götter sie, geglaubt, verehrt, —
Gewandert von den alten Himmelsthronen
Hernieder, um als Menschenbilder nun
Im ewigen Olymp der Kunst zu thronen!"

Und schwerlich konnten sie eine glänzendere, würdigere Stätte finden, als unter dem Schutze dieser prächtigen Säulen; und wäre es ihnen vergönnt, ihre großen weißen Augen zum Leben aufzuschlagen, sie würden hier in seliger Erinnerung schwelgen, würden diese Räume mit wunderbarem Staunen grüßen und wähnen, sie seien noch in der alten glorreichen Heimath.

Noch erstreckt sich außerdem hinter der Rückwand des Hauptsaales zu jeder Seite der Eingangsthür ein langer, nicht allzu breiter und vom Hof aus beleuchteter Raum von untergeordneter Anlage und darum auch für nebensächlichere Kunstgegenstände bestimmt, während die vom Hauptsaale mit den beiden Seitensälen gebildeten, abgeschlossenen Eckenräume einem rein practischen Zwecke dienen, und die Vorrichtungen zum leichteren Emportransport der neu aufzustellenden Kunstwerke enthalten, um auf diese Weise zugleich die große Aufgangstreppe vor dem Portikus vor jeder möglichen Beschädigung zu wahren.

Das obere Geschoß beherbergt die Gemäldegallerie.

„Schau Farbengluth, in der Verzückung strahlet
Ein jedes Aug', und einen reinen Glanz,
Wie ihn der neue Frühling leuchten läßt
Um weiße Lilien, — indeß die Lippe
Einmal noch leise zucket von des Schmerzes
Ebbendem Krampf . . . ."

Dieses Geschoß entspricht dem unteren in der allgemeinen Anordnung seiner Räumlichkeiten, namentlich seiner fünf Säle vollkommen, nur daß hier ein einfacher, ebener, mit kleinen, gemalten Sternen verzierter Plafond angebracht wurde, und daß statt der Säulenpaare queer durch den Raum, aber mit Offenlassung eines bequemen Längenganges an der Rückwand, roth tapezirte Schirmwände von Holz laufen, an denen die Gemälde hängen. Dadurch wird das Ganze in eine Menge kleiner Kabinette abgetheilt, eine Einrichtung, welche die bedeutendsten und mannigfachsten Vortheile mit sich bringt. Denn abgesehen von der immensen Vergrößerung des Flächenraumes, den man hierdurch für die Bilder gewonnen, abgesehen ferner von der zugleich ermöglichten, besseren Trennung der Malerschulen und geschlosseneren Gruppirung des irgend Zusammengehörigen, abgesehen endlich von dem Umstande, daß das Hängen der Gemälde auf Holz ungleich zweckmäßiger für deren gute Erhaltung ist, als das auf der Mauer, — kann der Betrachter hier zu aller jener Behaglichkeit gelangen, die er empfinden muß, wenn sein Auge nicht, wie dies in

den meisten anderen Gallerien der Fall ist, durch eine ungeheure, zu gleicher Zeit auf ihn eindringende Menge von Schätzen zerstreut wird, sondern sich auf einige wenige Gegenstände in einem begrenzten Raum concentriren darf. Hier setzt er sich still und genügsam auf einen der kleinen Sessel in den Ecken der Fensternischen, seinen Lieblingen gegenüber. Hier stört ihn nicht der große Strom der Besucher, die sich unbemerkt von ihm und bald genug in die vielen einzelnen Kabinette, deren fast vierzig vorhanden, vertheilen, und höchstens nur in geringer Zahl mit ihm auf Momente in ein und demselben Raume verweilen. Hier verkehrt er in vollständiger geistiger Sammlung mit seinen Lieblingen, die aus ihren reichen, goldenen Rahmen auf ihn herab- und herüberblicken, sei es die reizende Lavinia, Tizians Tochter, oder dort die in ätherischer Sinnengluth hinschmelzende Jo des großen Meisters im weichen Chiaroscuro, oder die bescheidene kindliche Madonna des unsterblichen Jünglinges aus Urbino, oder eine in kühnen Conturen hingeworfene Krönung der Gottesmutter von Rubens, oder ein geistvolles Portrait von van Dyck, oder der wilddrohende Prinz Adolph von Geldern von Rembrandt, oder ein berühmter Heiliger von Murillo, oder das lebenswahre Bild eines Kaufherrn in seinem Comptoir von Hans Holbein dem jüngeren, oder eine muntere Wirthshausscene von Teniers, oder endlich eine Landschaft von Claude Lorrain, über welche die seligste Ruhe und klarste Reinheit ergossen ist, die je vom Himmel auf die Erde niederstieg.

Endlich noch haben wir den letzten Theil des Gebäudes der Berücksichtigung zu unterwerfen; wir meinen das ganze, große, gewölbte Untergeschoß. Dieses Geschoß enthält die für die ökonomische Verwaltung des Museums nothwendigen Räumlichkeiten und außer diesen einige Säle, worin die Terracotten, die außerordentlich zahlreichen Gemmen und Kameen, die Münzen, die etruriſchen, die pompejanischen Alterthümer u. s. w. aufbewahrt werden, lauter Reste, die allerdings dem Auge weniger imponiren, als die großen Werke der Plastik, aber dem als kostbare Perlen entgegenstrahlen, der, wie in dieses dunklere untere Geschoß, so in die Tiefen und auf den Grund der antiquarischen Wissenschaft niedersteigt. —

Für diejenigen, welche es nöthig haben oder lieben, sich in ihrer Vorstellung ein Gebäude nach geometrischen Raumverhältnissen zu construiren, lassen wir schließlich noch einige Zahlen, und zwar nach Schinkels eigenen Angaben, folgen. Das Museum mißt in seiner Länge 276 Fuß 3 Zoll, in der Tiefe 170 F. 4 Z. und nimmt, mit Abzug zweier innerer Höfe von 57 F. Länge und 52 F. 6 Z. Breite, eine bebaute Fläche von 41,083 Quadratfuß ein. Der Unterbau hat eine Höhe von 12 F. 3 Z., das erste Hauptgeschoß von 20 F. 7 Z., das zweite Hauptgeschoß von 28 Fuß 3½ Z.; die Gesammthöhe vom Straßenpflaster bis zu der Oberkante des Hauptgesimses beträgt 61 F. 4½ Z.; wozu noch die Höhe des mittleren viereckigen Schutzbaues von 22 Fuß kommt. Die Säulen des Portikus sind 39 F. 5 Z. hoch, haben 4 F. 6 Z. im Durchmesser und stehen in 14füßiger Entfernung von Achse zu Achse. Der Diameter der Rotunde beträgt 67 Fuß; die Höhe bis zu Anfang der Kuppel 41 F. und bis zu der 23 F. im Durchmesser haltenden Lichtöffnung in der Mitte der Kuppel oben 72 F. 8 Z. Der Hauptsaal des ersten und zweiten Stockwerkes ist 204 F. lang und 30 F. breit; die Seitensäle 123 F. 4 Z. lang und

29 F. breit, die letzten kleineren Säle 57 F. 7 Z. lang und an Breite ziemlich den Seitensälen gleich. Die Schirmwände für die Gemälde im oberen Geschoß sind, um die Gegenstände dem Auge nicht übermäßig zu entrücken, nur 18 Fuß hoch und reichen somit nicht an die Decke der 28 Fuß hohen Räume empor.

Die vier Fresken

an den Wänden des Portikus.

Der große Meister Schinkel starb, ehe er die Freude genießen konnte, seine von ihm selbst in ihrer Idee, wie in ihren Entwürfen geschaffenen Skizzen zu den Fresken des Portikus ausgeführt zu sehen. Jetzt sind sie, unter der Leitung von Peter von Cornelius begonnen und vollendet, seit Jahren schon fertig und ein Schmuck der stolzen Halle, zwei große Gemälde an der Längenseite der Rückwand, und zwei kleinere an den schmalen Wänden der Tiefe zur Rechten und zur Linken, lebendige, in Farben und Gestalten ausgeführte, inhalts- und beziehungsreiche Inschriften des herrlichen Gebäudes.

Da das Museum nicht nur überhaupt Werke der Kunst, der schönsten Blüthe menschlichen Schaffens, enthalten, sondern eben so auch als eine geschichtlich geordnete Sammlung gleichsam ein großes, unmittelbares Bild einer allgemeinen Culturgeschichte darstellen sollte, so drängte sich Schinkel der Gedanke auf, „uns in der Vorhalle dieser Geschichte den ihr vorangehenden Mythus vom Ursprung und von der ersten Entwicklung der Natur- und Menschenkräfte“ erblicken zu lassen. So entstanden diese Gemälde, denen wir, um sie mit einem Worte zu characterisiren, am liebsten das Prädicat der „Wissenschaftlichkeit“ beilegen möchten. Denn einerseits behauptet die gedankliche Combination in ihnen entschieden den Vorrang über die rein malerische Absicht und Gestaltung, andererseits stützen sich die beiden zur Linken, ihrem Gehalt nach direct auf die kosmologische Tradition des griechischen Alterthums. Sie stellen die Entwicklung der Weltkräfte, „als Wesen von ethischer Bedeutung“, die Entwicklung von der Nacht zum Licht, den ganzen Makrokosmus dar, während die beiden anderen zur Rechten ihrerseits uns in den Mikrokosmus einführen, in die Entwicklung der geistigen Cultur des Menschen, vom Morgen zum Abend des Lebens.

Wie alle Chroniken, beginnt diese große gemalte Welt- oder Universal-Chronik mit den Urzeiten des Alls und statt eines einzigen Momentes, wie ihn sonst die malerische Darstellungsweise auf einer Fläche in concentrischer Gliederung verkörpert, müssen wir hier eine ganze Reihe von Entwicklungen durchlaufen, deren ersten Anfang wir auf dem kleinen quadratischen Gemälde auf der schmalen Tiefenseite des Portikus zur Linken zu suchen haben. Seltsam, der geistige Inhalt dieser Fresken schöpft aus dem Born unseres modernsten Denkens; das Motiv der äußern

Anordnung dagegen steht, näher betrachtet, auf der ersten Stufe jener urnaiven Heiligenbilder, in denen wir zu gleicher Zeit auf dem Malertuch die Geburt, die Lebensschicksale und den Tod des Heiligen abgebildet sehen; mit anderen Worten, die Malerei hat hier wieder, wie in ihrer Kindheit, wenn auch natürlich jetzt mit bewußter, geistvoller Intention, ihr Gebiet des Raumes überschritten und ihren Fuß auf das Feld der Zeit oder der rednerischen Darstellung, der Poesie, gesetzt. Sollte der speculative Grübler oder Philosoph vielleicht zur Vertheidigung dieses Schrittes die Behauptung geltend machen wollen, daß die in der Aeußerlichkeit auseinanderfallenden Zeitmomente vom Standpunkt des Absoluten aus betrachtet, den das Schinkelsche Farbenwerk ja in seiner überwiegenden Gedanklichkeit verfolge, nur Eins seien; so dürfte der eigentliche Kunstästhetiker ihm nicht ohne Grund erwidern, daß die menschliche Anschauungsweise eine empirische sei, daß die Malerei, statt sich sonderlich um das Absolute zu kümmern, es zunächst mit den Sinnen oder mit dem Sinnlichen zu thun habe und mit dem Geistigen nur in so weit, als es in das Sinnliche falle. Er dürfte außerdem vielleicht noch hinzufügen, daß das Ganze dieser Fresken durch jenes kühne oder naive Wagniß der Malerei statt der organischen nur eine mechanische Anordnung erlangt habe, und daß das nur architectonische, aber nicht rein malerische Nebeneinander die Grundidee in lauter episodische Einzelnheiten zerlege, deren innerer Zusammenhang nicht im Bilde selbst, sondern eben auf den Blättern der Culturgeschichte des Menschengeschlechts zu suchen.

Doch genug. Wir schreiben weder Kritiken, noch eine philosophisch-ästhetische Untersuchung und brechen ab, ehe es dem Leser vielleicht noch einfällt, uns durch sein Kopfschütteln die Worte Mephistos: „ich bin des trocknen Tons nun satt", ins Gedächtniß zu rufen. Nehmen wir die Bilder Schinkels als das, was sie sind, als große allegorische und symbolische Gedankendarstellungen, in deren räumlicher Ausdehnung unser Auge und unser Geist an dem Strom versunkener Jahrtausende dahinwandern und in mächtigen Zügen die Urgeschichte des Universums und der frühen Menschheit aus den dunklen Fluthen emportauchen sieht. Wie eine entzauberte Lethe der Urzeit schlingt sich der lange, schmale Streif jener Gemälde an den Mauern des Portikus hin, eine Lethe, die unter dem Herrscherspruch des schöpferischen Malers ihren versunkenen Raub wieder herausgab und ihn in lebendigen, farbenbunten Gestalten der Erinnerung auf ihrer Spiegelfläche schimmern läßt.

Das erste Bild.

Wir kehren zum Uranfang des Universums zurück, in das ferne, friedfertige Reich des Uranos, des ältesten Dynasten der griechischen Theogonie, der in riesiger, greiser Gestalt inmitten seiner schwarzen Nacht vor uns waltet, und segnend und behütend seine Arme nach beiden Seiten ausstreckt. Um ihn ein regenbogenfarbiger Kreis, der sich nach außen zu in einen helleren Sternenhimmel abdämpft, das Symbol der noch unerschlossenen, bunten Blüthen des Lichtes, rings herum an seinen Säumen von den Zeichen und Gestalten des Zodiakus umgeben. Unter den liebevoll hingebreiteten Armen des Gottes schlingen frohe Paare mit Sternen über den Häuptern ihren Reigen: Sinnbilder des Sternenlaufes und der Alles bewegenden Liebe.

Aus diesen einfachen Einzelnheiten erkennt der klare, aber tiefe Sinn des Ganzen. Uranos selbst stellt nichts andres dar, als die göttliche Kraft in ihrer Urzeit oder in ihrer ursprünglichen Reinheit, Heiligkeit und Gnade, und was in mannigfacher Gestaltung um ihn hervortrat, ist das eine, harmonisch selige Wirken und Weben der Weltkräfte, die da Zeit und Raum schaffen.

Das zweite Bild.

Die ruhig in sich abgeschlossene Einheit jedoch, das friedliche Beharren des Alls bei sich selbst, ist nicht das letzte Ziel des Alls selber, vielmehr muß die Entzweiung eintreten, um die individuelle Existenz von dem Allgemeinen loszulösen, und der Kampf wird eine nothwendige Bedingung zu weiterer Entwicklung.

Während wir es vorher mit den rein mechanischen Elementen der Schöpfung, mit den Sternen und ihren Bewegungen, zu thun hatten, geben wir in dem zweiten, in beträchtlicher Raumlänge sich hindehnenden Gemälde zu einer höheren Stufe über, zunächst zum chemischen Princip, wenn wir uns dieser modern natur-philosophischen Beziehung bedienen dürfen, welches in dem, das Leben anfeindenden und zerstörenden Kronos oder Saturn und seiner Herrschaft ausgedrückt ist, im kämpfend wirkenden Hervortreten der Alles zersetzenden Zeit und der rohen Naturgewalten. Aber dieser Kampf ist hier selber schon zum größten Theil beendet. Auf einem mit Drachen bespannten Wagen flieht jener Gott, den erbleichenden Stern über seinem Haupte, ohnmächtig zurück ins Reich der alten Nacht und mit ihm zwei Titanen, seine Genossen und Abbilder der blinden, ins Maßlose strebenden Kräfte. Denn mächtig erhebt sich unter ihm und zur Rechten eine neue Weltordnung, heraufgeführt von dem letzten Göttervater der antiken Welt, von Zeus. Unter ihm breitet sein Adler die Fittige aus und trägt den mächtigen Blitz im Schnabel, an welchem Prometheus heimlich seine Leuchte entzündet, so daß sich hier die erste Beziehung der Götter zu den Menschen auf der Erde anknüpft. Dem Zeus voran reiten auf hellfarbigen Rossen die beiden Dioskuren, ihre Sterne zu Häupten, zwei Jünglingsgestalten von tiefsymbolischer Hinweisung auf den Lichtcultus der ältesten Zeiten. Noch fährt vor ihnen die Titanin Selene, die Mondgöttin, ihren mit weißen Rindern bespannten Wagen leuchtend durch die Nacht, noch folgt ihr in blasser Dämmerung die Heerde des Mondgewölkes, noch ist das Reich des Kronos, dem sie angehört, nicht gänzlich zu Ende gebracht.

Doch nichts destoweniger beginnt hier die Herrschaft der höchsten, der organischen Entwicklung, des Lebens im eigentlichen Sinne. Denn unter dem Wagen der Mondgöttin schlummert die Nacht, die Mutter aller Dinge, in deren Reiche sich die Keime des Lebens entfalten, eine hehre Frauengestalt, die ihren weiten Mantel ausbreitet, bei dessen Entfaltung geschäftige Himmelsgenien beschäftigt sind. Um sie herum und an sie gelehnt, ihre zarten schlummernden Kleinen, die Sinnbilder aller Lebenskeime; entfernter und in dunkleren Schatten liebende Paare, theils in Schlaf versunken, theils in süßer Umarmung wachend, ebenfalls Symbole der Entwicklung. Zugleich aber birgt der Mantel der Nacht neben diesen Andeutungen des allgemeinen Keimens auch die Elemente besonderer Lebensrichtungen. Dort oben auf die Leier gestützt schlummert die Poesie und

hier unten in der Gestalt eines speerbewaffneten Jünglings der Krieg, den ein weiblicher Genius mit einer Hülle zu bedecken bemüht ist. Vor ihm her schwebt der Frieden mit dem Palmzweige, von jungfräulichen Musen begleitet, während ein Kind des Himmels befruchtenden Regen auf die dämmernde Erde hinabgießt, die hier über dem unteren Saum des Gemäldes emportaucht und ihre Gefilde weithin erstreckt. Ueber diesen Gestalten noch eine andere mächtige Entwicklung: eine schlummernde Mutter mit ihrem Kinde, und ein zweites schlafendes Weib, der allegorisch verkörperte Traum, wie wir aus dem Dornenzweig in seiner Hand schließen, werden von Genien, welche die Arbeit und Erndte darstellen, in das weiter nach rechts zu aufgehende Reich des Tages fortgezogen. Während dessen zeigt sich an dieser Stelle auch, unmittelbar über den Gipfelspitzen der Erde, das erste Erwachen der Wissenschaft und eine Andeutung der Reaction gegen sie. Ein Genius läßt ein Loth herabfallen, um die Tiefen zu messen: der Geist will das Dunkle ergründen und jede Ferne durch das Gesetz der Zahl beherrschen. Da erheben sich aber feindliche Stürme, um das Loth aus seiner sicheren Richtung zu bringen, und widerwärtige Nachtvögel flattern empor, Gespenster, die noch aus Saturns Reich übrig geblieben und rings Alles erschrecken und in Furcht setzen, so daß den Knaben, welche erfrischenden Nachtthau niedergießen, die Krüge entfallen, und eine Mutter ihr Kind ängstlich vor ihnen in Schutz nimmt.

So beginnt zugleich die Sorge in der Stunde, da der Hahn den Tag verkündet; und sehnsüchtiger strömt Alles dem Lichte entgegen. In der Höhe ziehen Gestalten mit Blumen und Früchten, welche Saamen und Blüthenstaub auf die Erde herabstreuen, und ein Gärtnerpaar mit der sprudelnden Gießkanne deutet auf die Bestellung und Verschönerung des Bodens in einem mehr künstlichen Sinne, als der Ackerbau es bezweckt, hin. Auf rosigen Morgenwolken schwebend, begrüßt ein Chor lieblicher Jungfrauen mit rauschendem Harfenspiel den Aufgang der Sonne, während von den Fluren der Erde, aus bethauten Kornfeldern, die Vögel des Lichtes und der Frühe, die morgenseligen Lerchen jubelnd emporsteigen. In reizender Gestalt hingegossen erscheint am Himmelsbogen oben Venus, als Morgengestirn, die mächtigste Göttin im Triumphzuge des Aufganges, gewaltiger Heldengeschlechter, der Aeneaden Urmutter, „der Menschen und der Götter Wonne", wie der alte Lucrez sie anruft am Beginn seines heiligen Werkes, des großen Gedichtes von der Natur der Dinge, um statt der Musen von ihr, wie von einer neuen, von *seiner* Egeria und Vertrauten, die geheimsten Mysterien des Alls zu erkunden. Hinter ihr schwebt Amor, ein schöner, geflügelter Jüngling, welcher die Sehne seines Bogens versucht, und den Venus auf die Erde hinabweist, um dort mit dem süßen Pfeil nach den Herzen der Sterblichen zu zielen. Zwei weibliche Wesen, selig verschlungen, blicken ahnungsvoll aus tieferem Gewölk zu dieser Gruppe empor, und unfern von ihnen schauen ein Jüngling und eine Jungfrau, allegorische Gestalten der hoffenden Erwartung und innigen Verehrung des Göttlichen, sehnsüchtig dem blendenden Schauspiel des Aufganges entgegen.

Wie die Liebe, so war bisher auch das Element des Lichtes in seinen mannigfachen kosmologischen Formen und Aeußerungen der Ariadnefaden, welcher den Fortschritt der Weltentwicklung begleitete; aus der Allgemeinheit des nächtlichen Sternenhimmels geht dem philosophischen Denken

zuletzt die Besonderheit des Sonnenlichtes hervor. Und siehe da! Dort am Zielpunkte unseres Gemäldes und seiner tiefsinnigen Kosmologie entsteigt der jugendliche Helios mit dem Strahlenhaupt den Tiefen, auf seinem Wagen von vier feurigen Rossen gezogen, um der so weit vorbereiteten Erde vollkommenes Licht und frohes Gedeihen zu bringen. Ueber ihm schwimmen seine heiligen Schwäne, von Kindergenien geleitet, und voran schweben die Grazien, die Königinnen des geistigen Lichtes und die treuen Führerinnen auf dem Pfade zu den olympischen Höhen des Culturlebens. Auf diese Weise nun hat das Licht, im Bunde mit dem Leben und der Ordnung den vollständigen Sieg über die Nacht errungen und die Natur gestattet ihrem letzten, herrlichsten Product, dem Menschen, den freien Spielraum, seine Kräfte nach allen Seiten hin zu entfalten. — Wir sahen ein großes, inhaltreiches Gemälde, und zugleich war es uns, als läsen wir in ihm eine ganze Einleitung zu einer Philosophie der Geschichte des Menschengeschlechtes.

Das dritte Bild.

Vor uns entfaltet sich das gesammte Leben des Menschen in den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung, die allegorisch in den parallelisirten Tages- und Jahreszeiten dargestellt werden: im Morgen und Frühling, im Sommer und Mittag, im Abend und Herbst, in der Nacht und im Winter des Daseins. Im räumlichen Mittelpunkte des Bildes findet auch der Gedanke sein Centrum, indem hier auf den wolkigen Höhen unter dem Hufschlag des Musenrosses die Hippokrene entspringt und von da in die Tiefen hinabrieselt, der Quell, nachdem die lechzende Lippe der Sterblichen sich drängt, um anzudeuten, daß erst durch die Begeisterung das Leben seine höhere Weihe erhalte, durch sie erst die Schönheit erschaue und die Vorgenüsse eines vollendeteren Seins schmecke.

Das Licht des Morgens enthüllt uns das Hügelgestade eines Meeres, das Land des Aufganges, die Wiege und Heimath des Menschengeschlechtes mit ihrer üppig reichen Natur:

„Stillselig floß im Morgenland
Der Menschheit erster Traum:
An ihrer Wiege säuselnd stand
Der Palmenbaum."

Vor ihrer Höhle sitzt hier eine jugendliche Sibylle, welche träumerisch in die Höhe blickt und die Deutung der Zukunft auf Bananenblätter zeichnet, während um sie her neugierige jugendliche Gestalten ihrem Beginnen lauschen. Ein Geistesverwandter der Seherin, der Dichter, ruht unfern auf blühendem Rasen am sprudelnden Quell; Jünglinge sind liebevoll um ihn beschäftigt und in seiner Hütte dort walten indeß Psyche und die Muse, die seine Leier mit Saiten bespannen. Oben unter den Bäumen des Waldes lagern Hirten mit ihren Heerden im friedlichen Genuß der schönen Natur. Dagegen steigt ein wildes Jägervolk, angezogen von den Reizen sibyllinischer und dichterischer Begeisterung, von seinen Höhen herab. Neben der Poesie manifestirt sich ein erster Versuch der Kunst —, die Erfindung der Malerei, indem ein Jüngling die Schattensilhouetten des Kopfes seines geliebten Mädchens auf einer glatten Felswand im gezeichneten Umriß festhalten will. Ein festlicher Wettstreit endlich, in der physischen Kraft und Gewandtheit, eine

Uebung im Bogenschießen nach dem Ziel, nach einer Eule, einem jener bedeutungsvollen Nachtunholde aus dem ersten Bilde, schließt den Kreis des schönen Urlebens der Völker ab.

Bereits hat die Sonne die Höhe des Mittags erreicht und der Sommer kündigt die Erndte und ihre Freuden an, die in sprechenden Gruppen einer erwachsenen Jugend und scherzender Knaben ausgedrückt wird. Es ist dies der letzte Act dieser lieblich gemalten Georgika und der rein naiven Idylle. Eine Sphäre anderer Natur eröffnet sich: einem jungen Krieger reicht eine Nymphe in seinem Helm den Trank der Begeisterung zur kühnen That, — wir stehen auf dem heiligen Höhengebiet des Helikon, wo der Quell der Phantasie, die Hippokrene, unter dem Hufschlage des Pegasus entspringt, jenes Zauberrosses, welches einst den Perseus und Bellerophon, die Ueberwinder riesiger Ungethüme, trug. Seine Fittige schimmern in buntem Farbenglanz und zarte Nymphen liebkosen seine edle Gestalt, während andere ihrer Schwestern in heiterer Lust um die niederrinnenden, erquickenden Wasser beschäftigt sind. Hinter dem Schleier der stürzenden Quelle der Poesie blicken die ernsten Gestalten der Parzen aus dem Höhlenschooße der Erde hervor; aber freundliche Genien umgaukeln sie, um dem Schicksale des Menschen ein milderes Erbarmen zuzuwenden. Mannigfache Gruppen stellen das selige Gefühl dar, welches die Begeisterung erweckt. Zwei hohe Frauengestalten erfreuen sich am Anblicke des Flügelrosses; ein junger Dichter schöpft aus der Fluth; Werkleute mit Meßstock und Winkelmaaß kommen ebenfalls herbei und staunen das wohlthätige Element an; endlich naht ein Gesetzgeber, die Tafeln in seiner Hand, — lauter allegorische Gestalten, um den hohen Einfluß der Phantasie auf die mannigfaltigsten Richtungen menschlicher Thätigkeit anzudeuten.

Von hier ab sinkt die Sonne unseres Tages und unserer Jahreszeiten und mit dem milden Abend erscheint der Herbst Hand in Hand. Dafür sehen wir nun aber auch, was früher nur ein erster schwacher Keim der Kunst war, zur herrlichsten Vollendung entwickelt. Vor uns eröffnet sich die reiche Werkstatt eines bildenden Künstlers, welche sich in sinnreichem Bezug auf eine stetige Fortentwicklung an ältere Denkmale anschließt, an die Ruine eines Tempels von antikem Character. Im Vordergrunde ersteht unter dem schützenden Einfluß des Genius das Werk des Meisters, in dessen Gesichtszügen sich eine absichtsvolle Aehnlichkeit mit dem großen Bildhauer unserer Tage und unserer Heimath, mit Rauch, ausprägt. Schüler und Gehülfen sind an einem Steinblock mit den ersten Anfängen der Arbeit und Kunst beschäftigt. Und nebenher zeigt es sich, wie die Natur selbst nicht nur allgemeine Vorbilder giebt, sondern das beobachtende Auge sogar auch auf ganz besondere Formen gefälliger Verzierung hinweist, wenn es sieht, wie sich hier der Acanthus um die Rundung des corinthischen Kapitäls schlingt. Der gereiften Kunst entspricht auf dem Gebiet des materiellen Lebens die gereifte Traube, die Perle der Früchte, in der gleichfalls die Begeisterung wohnt. Daher sich in diesem Theile des Gemäldes die Weinlese mit ihren Arbeiten und Genüssen entbreitet. Jünglinge pflücken Trauben von der Laube, die sich an jenem Tempel lehnt; ein Knabe tritt diese in einer Bütte ein, unter Aufsicht eines fröhlichen, mit Weinlaub bekränzten Greises. Aber das Fest der Kelter, welches in die Tage des nahenden Winters fällt, bedarf schon der heimlichen Flamme des Heerdes, an der die Mutter ihr, des Feuerglanzes sich

erfreuendes Kind wärmt. Was draußen gelebt, kehrt ins Haus zurück, was in der Ferne große Thaten verrichtete, zieht vor Winter wieder in die Heimath ein. Siegreiche Helden steigen vom Gebirge nieder und Victoria bekränzt ihren Führer.

Mit der Nacht und dem Winter ist der Mensch zugleich auf der Station seines Alters angelangt. Aber noch ist die jugendliche Begeisterung in seinem Innern wach geblieben. Noch erfreut sich der Greis an dem schönen Tanz der Musen, die im Abendschimmer und Mondesglanz das Alter besuchen. Im Vordergrunde am Ufer des Meeres ruht ein anderer Greis in Betrachtung des brausenden Elementes versunken, das ihm zauberhaft in Gestalt einer Nymphe entgegensteigt; so blickt das sinnende Auge wie gern in die Fluthen, die den Geist am süßesten in die Träume der Erinnerung einwiegen und in deren Spiel der Sterbliche die flüchtigen Jahre kommen und gehen und alle Dinge auf Erden wechseln sieht. Der ergraute Weise auf hohem Felsensitze in der Nähe ist das Gegenstück jener Sibylle am Anfange des Bildes; wie das jugendliche Weib in den Tagen der ersten Frühlingszeit des Menschengeschlechtes prophetische Ahnungen verkündete, so hat sich das Alter jetzt das Wissen erobert.

„Es ist die stumme Nacht des Denkens Mittag:
Zu ihrem Gipfel klimmt die Weisheit mit den Sternen —"

sagte eine ältere englische Dichterin, Mrs. Barbauld, schön und treffend, und so sehen wir denn auch den greisen Denker hier in den Nachthimmel emporschauen, und der Bahn der Sterne folgen. In seiner Wohnung indeß hat Psyche die Lampe angezündet, und sie öffnet die Thür und blickt sich sorgend nach ihrem Liebling um. Und wie jener Weise in die unbekannten Regionen des Himmels hinüberschaut, so lockt es den kühnen Schiffer unter dem Abschiedsgruß der Muse, deren Segnungen er in anderen Zonen verbreiten wird, hinaus auf das mondbeglänzte Meer, um die fernen Welten und Lande jenseits seiner Ufer aufzusuchen, wenn sich das schwache Fahrzeug ihm nicht etwa unter den Füßen in Charons Nachen verwandelt und Lunas untergehendes Gespann drüben am Horizont ihm nicht heute noch in die Gefilde der Unterirdischen hinableuchtet. Ach, der kühne Schiffer, den uns die Portraitähnlichkeit verkündet, der Schöpfer dieser Fresken und dieses herrlichen Gebäudes, Schinkel, mußte leider den dunklen Pfad in den Hades früher betreten, als wir es ahnten!

Das vierte Bild.

Eine kurze Schlußepisode, deren geringer räumlicher Umfang mit den Dimensionen des ersten Gemäldes correspondirt und wie dieses, zur Seite der großen und langen beiden Hauptbilder, die Fläche der schmalen Tiefenwand des Portikus einnimmt.

Nachdem wir den ganzen Kreis des irdischen Daseins durchlaufen, die Thaten und Entwicklungen der Menschheit in ihren allgemeinsten Umrissen geschaut, bleibt nun nichts mehr übrig, als das Ende selber, der Tod. Diesen und sein feierliches Gepränge stellt das vierte Bild dar. Am Ufer des Meeres erhebt sich ein einfacher Tumulus oder Grabhügel, an dem sich die Angehörigen des Dahingeschiedenen zu gemeinschaftlicher Trauer und Klage versammelt haben. Oben

das jammervolle Weib mit dem kleinsten Kinde im Arm, sodann ein Knabe, der Blumen auf das Grab streut, während zur Seite ein Jüngling die Palme, das Symbol des Sieges und Friedens, trägt; ein kräftigerer Jüngling in der Mitte, auf den sich die Hoffnung der Familie stützen kann. Am Fuße des Hügels liegen die Jungfrauen des Trauerzuges in schmerzlichen Stellungen und weinen um den Verstorbenen.

Während diese Scene noch in die dämmergrauen Töne der ersten Frühe gehüllt ist, röthen und vergolden sich die Säume der Wolken im Hintergrunde von den Strahlen des anbrechenden Morgens. Heitere Genien, Verkünderinnen des aufgehenden Lichtes, schweben zum Himmel empor und weisen den Menschen über seine irdische Trauer und über die Vergänglichkeit hinaus.

„Es steigt empor der thauig frische Morgen
Mit Rosenwangen und Weihrauchduft,
Und lächelt scherzend fort die Wolkensorgen,
Als ob auf Erden nirgends eine Gruft!" — (Byron.)

Doch die ewige, nie alternde Heiterkeit der Natur selber tröstet uns in unserm Schmerz, und entzündet an dem Vollempfinden unserer ganzen Existenz eine Flamme, die sich mit aller Kraft gegen die Vernichtung wehrt und wie eine starke Hoffnung in die Zukunft hinausleuchtet.

Die Gemälde-Gallerie des Museums.

Vorerinnerung.

Wer sich auf einer Reise in speciellere Parthieen und Ausflüge vertieft, läßt sein schwerstes Gepäck inzwischen auf einer Hauptstation zurück, um nicht im freien Schweifen und ästhetischen Genießen behindert zu werden; machen wir es hier ebenso mit dem wissenschaftlichen Apparat der nöthigen statistischen Notizen, systematischen Ein- und Abtheilungen und sonstigen ähnlichen Bestimmungen, ehe wir die Säle selber durchwandern.

Oeffentliche Sammlungen und Privatsammlungen pflegen in ihren Geschicken häufig zwei opponirende Pole zu bilden. Bei letzteren tritt in der Regel ein Moment ein, der in seiner Weise an den alten babylonischen Thurmbau erinnert: was sich so zahlreich zusammengefunden, muß sich am Ende, wenn der fleißige Sammler seine Augen schließt, wieder in alle vier Weltgegenden zerstreuen, um in den verschiedenen Orten sporadische Keime der Kunstanschauung oder des Kunstgenusses auszusäen. An den Gütern des Privatmannes haftet das Princip einer leichten Beweglichkeit. Die öffentliche Sammlung dagegen vertritt das stabile, immer concentrirende Element, welches durch die Zersplitterung der kleineren Schätze neue Kräfte gewinnt und statt der verein-

zelten Anregung und Belehrung die Kunst in ihrer geschichtlich continuirlichen Entwicklung vorzuführen bemüht ist.

Die Gallerie des Museums entstand aus mannigfachen Sammlungen und Ankäufen, zunächst namentlich aus drei Hauptmassen. Den Grundstamm bildete eine beträchtliche Anzahl von Gemälden, die sich in den Königlichen Schlössern zu Berlin, Potsdam und Charlottenburg befanden und meistentheils von dem großen Churfürsten, von Friedrich I., und Friedrich dem Großen angekauft worden waren, hauptsächlich Werke der Niederländer und ihrer Nachfolger, daneben auch einige der berühmtesten Italiener (z. B. Correggios Jo und Leda) und Altdeutschen. Der durch Friedrich Wilhelm III. 1815 in Paris bewerkstelligte Kauf der Giustinianischen Gallerie brachte eine Menge trefflicher Schöpfungen aus der Zeit der italienischen Eclectiker und Naturalisten hinzu. Im Jahre 1821 endlich kaufte man die reiche Sammlung des damals in Berlin lebenden Engländers Solly und vervollständigte durch sie die Gallerie fast nach allen Richtungen hin (am vortheilhaftesten z. B. durch die Altarbilder-Tafeln der Gebrüder van Eyck).

Spätere Acquisitionen geschahen durch den bekannten verstorbenen Kunstkenner von Rumohr, der dem Museum eine kleine, aber vorzügliche Sammlung erwarb, ferner durch andere im Verlauf der Jahre zu einzelnen Ankäufen beauftragte Kunstkenner, theils noch unter der Regierung Friedrich Wilhelms III., theils unter der seines Nachfolgers, Friedrich Wilhelms IV., der namentlich die berühmten Gobelins nach Raphaels Cartons und in jüngster Zeit die neuen Spanier aus der Soult'schen Gallerie den Schätzen des Museums hinzufügte.

Auf solche Weise kam eine Fülle von etwa 1300 Werken zusammen, die den verschiedensten Richtungen und Zeiten angehören und fast von sämmtlichen Epochen und Schulen, seit dem Mittelalter bis in das verflossene Jahrhundert herab, Beispiele des künstlerischen Schaffens liefern. Dieser Umstand ist es hauptsächlich, der die Berliner Gallerie vor der Mehrzahl der übrigen auszeichnet, die in der Regel bestimmten Meistern oder Richtungen ein vorzugsweises Interesse schenkten; die Berliner Gallerie bietet in der That ein zusammenhängendes Ganze von seltener Vollständigkeit und kann im wahren Sinne eine *historische Gallerie* genannt werden. Natürlicher Weise herrscht daher auch in der äußeren Gliederung der Schätze das historische Princip vor, welches das Ganze zunächst in *drei* große Hauptabtheilungen trennt, in die *Italiener* und ihre Nachfolger, in die *niederländischen und deutschen* Schulen und endlich in die *Byzantiner* und Schulen des Mittelalters. Da die letztere Abtheilung mit ihren Proben aus der Kindheit der Malerei mehr nur dem Studium dient, als einen ästhetischen Genuß gewähren kann, so hat man sie nicht ohne triftigen Grund in abgesonderten Räumen, in den Nebengemächern an der Rückwand des großen Hauptsaales, aufgestellt.

In den beiden ersten Abtheilungen vertieft sich das systematisirende Princip sodann noch in eine Reihe besonderer Gliederungen, um dem Einzelnen seinen möglichst individuellen und richtigen Platz zu ermitteln. Die erste Klasse der Italiener faßt als Einleitung die Bestrebungen des fünfzehnten Jahrhunderts zusammen und specificirt sie wiederum nach Ordnung der Venetianischen, Lombardischen, Toskanischen, Bolognesischen und Umbrischen Schulen. Eine zweite Klasse enthält

Titian's Daughter, Lavinia *Tizians Tochter, Lavinia*

die Schätze der großen Blüthenepoche von 1500 bis 1550 in ähnlichen Unterabtheilungen; eine dritte zeigt das Sinken der Kunſt bis gegen das Ende des ſechzehnten Jahrhunderts, in der meiſt manierirten Nachahmung der großen Meiſter aus der erſten Hälfte des Jahrhunderts, wobei jedoch noch Tintoretto und Paolo Veroneſe als glänzende Geſtirne hervorragen; eine vierte, die Nachblüthe der Carracci, des Michelangelo da Caravaggio, die Spanier und den Verfall; eine fünfte die franzöſiſchen Maler und die Akademiker nebſt ihren Zeitgenoſſen.

Die zweite Hauptabtheilung ſtellt in ihrer erſten Klaſſe die älteſten Niederländer und Deutſchen auf, namentlich die Werke der Gebrüder van Eyck, Lucas Kranachs, Hans Holbeins d. J.; in der zweiten Klaſſe die Niederländer und Deutſchen, von 1510 bis 1670, in Nachahmung der italieniſchen Kunſt, Maubeuge, Lambert Lombard, Franz Floris, Jan Breughel, Paul Bril u. ſ. w.; zuletzt in der dritten: Rubens, Rembrandt und ihre Schulen, die Genre- und Landſchaftsmaler des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die neue Blüthe der nordiſchen Kunſt und ihr Verfall.

Wir haben der Statiſtik und Syſtematik ihren Zoll in aller Kürze gezahlt, und können uns nun frei und weiter dem eigentlichen Genuſſe überlaſſen.

Die italieniſchen Maler.

Das Bildniß der Lavinia,

von Tizian.

Welch ein beneidenswerthes Vorrecht der Malerei, die Reize der Jugend und Schönheit in ihrer ganzen Pracht den ſpäteren Geſchlechtern aufbewahren zu können! Dahin iſt der alte Glanz der adriatiſchen Lagunenſtadt, der mächtigen Beherrſcherin der Meere, der Carnevalskönigin von Italien, dahin der Glanz des ſtolzen, feſtreichen Venedigs, das, wie der Dichter Sannazar ſang, von den Göttern ſelber gebaut ſchien; verödet ſtehen die Hallen, in denen der Doge thronte, am Canale grande ſinken die Marmorpaläſte allgemach in Trümmer, die Stanzen Taſſos tönen nicht mehr von den Lippen des Gondoliers; aber was im Reich der Farben hier geſchaffen worden, lebt noch, ſtrahlt noch als ein ſchönes Abendroth, als eine unſterbliche Glorie über dem Grabe der todten Herrlichkeit, und noch lächelt uns, ſelbſt im fernen Norden, der ganze friſche Zauber des Lebens aus dem Antlitz Lavinias entgegen, der holden Tochter des großen Tizian.

So ſchauen wir ſie vor uns, die blühende, kräftige Geſtalt, wie ſie feſt dahinſchreitet in ihrem ſchweren, goldgelb glänzenden und reich gemuſterten Gewande, indem ſie, den Oberkörper leicht zurückgebeugt, hoch vor ſich auf den erhobenen Armen und Händen eine ſilberne Schüſſel mit Früchten und Blumen trägt, und mit halb horchender, halb redender Wendung des Hauptes

uns über die rechte Schulter ihren Blick zuwirft. Was sagt uns dieser Blick aus dem dunkelbraunen Auge, über dem sich die Braue so hoch und fein gezogen wölbt? Welch süßes Wort schwebt um diesen lieblichen kleinen Mund mit den vollen, rosig heißen Lippen, die sich halb kindlich, halb lüstern verlangend öffnen? Für welche festliche Stunde schmückte sie ihr goldig blondes, sanft sich kräuselndes Haar mit der reichen Diademspange und der glänzenden Perlenschnur? Sie ist keine jener ernst bedeutsamen Schönheiten von melancholisch-sentimentalem Anflug, die es lieben, den tiefen Räthseln der Gefühle und des Herzens nachzusinnen; sie ist keines jener stolzen Weiber mit dem gebieterischen, feurigen Adlerblick und der kalten Seele, keine Salondame, deren flüchtiger Esprit wie Champagner berauscht, sie ist kein in heftigen Leidenschaftsgluthen gährendes Gemüth, aber auch keines jener weichen, schwachen, duftig zarten Geschöpfe, die mit den Blumen blühen und verwelken. Sie ist ein munteres, dralles, elastisches Wesen, eine Jungfrau, die des Lebens Lust und Heiterkeit mit der ganzen Naivität und Frische des Kindes ergreift, ein blühendes, schelmisches Köpfchen, das wohl mitunter in krauser Laune auf seinem eigenen Sinn bestehen mag, aber dabei durch und durch ein gutmüthiges, braves Herz. Wie sie die Schale mit den schönen Früchten trägt, die vielleicht im nächsten Augenblick ein leckeres Mahl zum Schlusse würzen sollen, so ladet ihre Erscheinung selber zu frohem Lebensgenusse ein, zu dem ihr Blick und ihr Mund den trauten Genossen herbeiwinken. Von Leben und Gesundheit strahlt der zarte Sammet ihrer runden Wange und wehrt der trüben Betrachtung, daß vor Jahrhunderten schon der Finger der Verwesung über diese schönen Züge glitt und den lichten Geist von seinem Throne, von der klaren Stirn in die Finsterniß hinabstieß.

Das tief ausgeschnittene Gewand zeigt einen prächtigen vollen Nacken, dessen warmes Colorit durch den leicht herabhängenden weißen Schleierschawl und durch das schimmernde Perlenband um den Hals nur noch gehoben wird. Im Ohr funkelt ein bunter Edelstein, der mit den Perlen am Halse jenes süße Gespräch zu führen scheint, welches Friedrich Rückert einst belauschte und so lieblich wiedererzählte:

Uns aufgehangen hat die Liebe leise,
Die über uns mit stillen Blicken wacht,
Daß wir nicht werden irr in unserm Gleise.

Sie hat uns in ihr Heiligthum gebracht
Und lächelnd uns gelehrt, daß wir erkannten
Des uns vertrauten Amtes Würd' und Macht.

Wir zwei elementarischen Verwandten
Sind hier geworden an dem Hof der Liebe,
Des Meers und festen Landes Abgesandten;

Daß aller Welt es offenkundig bliebe,
Wie Meer und Erde bieten Huldigungen
Der Liebe, der Beherrscherin aller Triebe.

Um Taille und Arm schließt das Gewand eng an, und prägt die Formen in ihrer runden Fülle plastisch aus. Die Hand ist außerordentlich schön, so voll und dabei so fein, so fest und

dabei so weich, und von jenem vornehmen Ausdruck, der den Adel der Empfindung bekundet und uns an das Calderon'sche „Weiße Hände kränken nicht" erinnert.

Der Hintergrund, von dem sich die Gestalt lebendig abhebt, eröffnet uns zur Rechten die Aussicht ins Freie, auf eine weite Landschaft, durch ein hohes Fenster mit niedriger Brüstung, dessen linke Wand theilweise von einer reichen, schweren dunkelrothen Draperie verhangen ist. Vielleicht stellt der Raum einen Galleriegang vor, der zu dem Gemach führt, in welchem der alte Meister Tizian, der Vater, so eben seine Freunde bewirthet und der holden Tochter, seines schönsten Kleinodes, harret, um die freudige Stimmung der Gäste zu erhöhen und sein eigenes Vaterherz mit dem heiteren Stolz eines solchen Besitzes zu erquicken. Und wer weiß, ob unter diesen Gästen nicht auch der edle Cornelio Sarcinello anwesend ist, der das liebliche Kind als seine Gattin heimführte; wer weiß, ob nicht gar der schöne Ring, den die Jungfrau an dem vierten Finger ihrer Rechten trägt, von ihm, ihrem Verlobten, herstammt.

Was sollen wir über die technische Vollendung des herrlichen Gemäldes sagen? Aller Welt ist es bekannt, daß Tizian in der Bildnißmalerei das Höchste erreichte. Seine Auffassung versteht es, einen Moment zu fixiren, in welchem die vorgeführte Gestalt in harmonisch runder Abgeschlossenheit gleichsam sich selbst giebt und nur sich selbst, wobei „die Mittel der Darstellung von ihrem geistigen Inhalte rein consumirt werden." Die Farbe ist nicht mehr Farbe, sondern verklärt sich zur vollen Wirklichkeit: das Fleisch athmet warmes pulsirendes Leben, die Nüancen, welche die Formen ohne den Nothbehelf schroffer Beleuchtung modelliren, schmelzen so weich und unmerklich in einander über, daß das Ganze wie mit Einem Tone gemalt, wie durch einen mächtigen Hauch geschaffen zu sein scheint, ein vollendetes Abbild der Natur.

Tizian wurde das Glück zu Theil, die ganze Blüthenepoche der italienischen Malerei zu durchleben und ein außergewöhnlich hohes Alter zu erreichen, indem er 1477 (nach Anderen 1480) geboren wurde und erst 1576 starb. Man unterscheidet in seinen Werken vier Stufen der Entwicklung, von denen jedoch die seiner eigentlichen Meisterperiode den bei weitem größten Raum einnimmt. In der Schule des Giovanni Bellini gebildet, folgte er zuerst der Behandlungsweise dieses Malers, die sich mehr durch eine für die Zeit vorgeschrittene Composition auszeichnet, als durch den Schmelz des Colorits, obwohl die Venetianer von je her auf dem Gebiet der Farbe den übrigen Italienern vorangingen. Erst Giorgione, ebenfalls ein Schüler Bellini's, war es, durch den Tizian zu einer neuen Behandlung des Colorits gelangte. Aus dieser Epoche datirte unter anderem das Bild des heiligen Marcus in der Sacristei der Kirche della Salute. Aber noch genügte sich Tizian nicht; mit immer größerem Eifer strebte er, der Natur, seiner einzigen und höchsten Lehrmeisterin, nahe zu kommen und er erreichte dieses Ziel in der Färbung, indem er die etwas „herbe Gluth" des Giorgione, wie sich ein namhafter Kunstkenner treffend ausdrückt, zu einer größeren Weichheit und Ruhe sänftigen lernte. Eine Reihe von Dezennien lang stand er so auf dem Gipfel seines Schaffens. In seinem Alter endlich ließ bei ihm der Fleiß in der Behandlung nach; er band sich jetzt weniger, als früher, an die Natur, suchte den schwindenden Schmelz durch kühne Pinselstriche zu ersetzen, und durch sie zugleich die Mängel einer sorgloseren Pinselführung zu ver-

bergen, so daß die Gemälde dieser Epoche, z. B. der heil. Hieronymus in St. Maria nuova, ihre Wirkung nur in der Entfernung üben. Kam er doch gar in den letzten Jahren seines Lebens auf den wunderlichen Einfall, seine Bilder aus der schönsten Zeit übermalen oder verbessern zu wollen, und wirklich verdarb er einige hierdurch, bis seine Leute, als sie den Schaden wahrgenommen, ihm die Farben mit Olivenöl, welches bekanntlich nicht trocknet, anrieben, ihn ruhig seiner eigensinnigen Grille fröhnen ließen, und dann das Gemalte mit leichter Mühe wieder wegwischten.

Seltsam genug beginnt die Periode seiner vierten, letzten und rauheren Manier nach seiner Rückkehr aus Deutschland, wo er sich fünf Jahre an verschiedenen Orten aufgehalten. Büßte sein Empfinden hier im kälteren Norden den feinen Sinn für den Zauber der südlich warmen, weichen Töne ein?

Tizian war auf Ansuchen Carl's V. über Spanien und die Niederlande nach Deutschland gekommen, und dieser Kaiser hielt den Künstler besonders hoch in Ehren. Wie Alexander der Große sich nur von Apelles, so wollte auch er sich fortan von keinem andern Meister, als Tizian, malen lassen; für jedes der zahlreichen Portraits, zu denen er ihm saß, gab er ihm tausend Ducaten, und noch im Kloster von St. Just, als er sich der Macht und aller Herrlichkeit der Welt entkleidet hatte, mußte die berühmte Glorie des großen Venetianers sein Schlafzimmer schmücken. Er verlieh ihm bei seiner Ankunft in Barcelona 1552 den Titel eines Pfalzgrafen, wies ihm einen ansehnlichen Gehalt auf die Kammer von Neapel an, machte ihn in Brüssel zum Ritter des Jacobsordens, und versetzte ihn unter sein Reisegefolge. Ja die Achtung des Monarchen, des Beherrschers des größten Reiches der Christenheit, bekundete sich sogar in persönlichen Beweisen seiner Huldigung. Denn als dem Künstler eines Tages bei seiner Arbeit einmal, wie Ridolfi in seinen Biographieen der venetianischen Maler erzählt, der Pinsel zur Erde fiel, hob der gerade anwesende Kaiser ihn auf und gab seinen Hofleuten, die dies mit verdrießlicher Miene vermerkten, die Entgegnung: „Ich habe alle Zeit Leute um mich, die Reverenzen machen, einen Tizian habe ich nicht alle Zeit."

Wie von Carl V. wurde Tizian auch von vielen anderen Großen der damaligen Zeit aufs glänzendste ausgezeichnet und er genoß seines Ruhmes im vollsten Maße, wie selten ein Sterblicher. Nichtsdesto weniger war er nicht frei von dem Laster eines Künstlerneides, der zuweilen in das Extrem einer förmlichen Verfolgungssucht ausgeartet zu sein scheint. Unter anderen Beispielen erzählt man sich, daß besonders Giovanni Antonio Pordenone, der eine Zeit lang mit ihm rivalisirte, viel von ihm zu leiden hatte; ja Pordenone soll einmal, da er in einem Kloster malte, gezwungen gewesen sein, bewaffnet zu arbeiten, mit dem Degen an der Seite und dem Schilde daneben.

Das Leben, die Werke und die künstlerische Eigenthümlichkeit Tizians sind oft genug der Gegenstand ausführlicher Darstellungen geworden, wir enthalten uns daher jeder Weitläufigkeit und kehren noch einmal zu dem oben beschriebenen Gemälde zurück, welches zu Anfang der dreißiger Jahre von dem Abbate Celotti zu Florenz gekauft wurde, der es aus dem Besitz einer venetianischen Familie erworben hatte.

Tizians „Lavinia", oder „Cornelia", wie sie sonst zuweilen genannt wird, ist neben seiner Vortrefflichkeit auch dadurch merkwürdig, daß mehrere ähnliche oder variirte Wiederholungen dieses Gegenstandes existiren, worüber Franz Kugler vor zwanzig Jahren in seiner Zeitschrift „Das Museum" (Jahrgang 1833 Nr. 30) interessante Mittheilungen gegeben. So findet sich zunächst unter den außerordentlich zahlreichen Arbeiten des berühmten Kupferstechers Wenzel Hollar aus dem siebzehnten Jahrhundert ein Blatt, welches in seiner rechten Ecke oben die Worte „Tizianus pinxit" enthält, sich als das Bildniß einer ersten Tochter Tizians, einer Malerin Johannina Vesella nennt und einige Züge allgemeiner Aehnlichkeit mit dem Berliner Werke aufweist. Gustav Parthey in seinem soeben erschienenen Verzeichnisse der Arbeiten Hollars gedenkt dieses Stiches unter Nr. 1511, S. 343. Aber weder das Original ist irgendwo vorhanden, noch weiß man überhaupt von einer solchen Tochter des venetianischen Malers, so daß man annehmen kann, das Ganze sei vielleicht keine eigentliche Copie, sondern nur eine Nachahmung unter Benutzung irgend einer Sage und mit willkürlicher Veränderung theils in der aufrecht geraden Stellung, theils im Kostüm, welches die reiche Robe in eine Art Tunika umwandelt, während das locker gehaltene Haar des Schmuckes entbehrt.

Zwei aller Wahrscheinlichkeit nach dagegen von Tizian herrührende Wiederholungen existiren in England, von denen die eine, da sie sich noch in der Gallerie des Herzogs von Orleans in Paris befand, den Titel „La cassette du Titien" führte. Hier trägt Lavinia nämlich auf der silbernen Schale statt der Früchte ein mit Steinen geschmücktes Kästchen, welches sie erhebt, gleichsam wie um es sehen zu lassen.

Endlich besitzt das Museum zu Madrid ein ähnliches Gemälde Tizians, welches von den Katalogen als „Salome mit dem Haupte des Täufers" bezeichnet wird, indem hier das abgeschlagene Haupt des Johannes auf der Schüssel ruht. Man erinnert sich gewiß aus dem Evangelium Marci der schlichten Erzählung dieser tragischen Begebenheit, wie die Tochter der Herodias bei einem Festmahle vor dem Könige Herodes tanzte, wie sie Allen wohlgefiel, wie der König ihr zum Lohne die Erfüllung einer Bitte zuschwor und wie sie, von ihrer Mutter angestachelt, das Haupt des Johannes forderte. „Und bald schickte hin der König den Henker, und hieß sein Haupt herbringen. Der ging hin und enthauptete ihn im Gefängniß. Und trug her sein Haupt auf einer Schüssel, und gab es dem Mägdlein, und das Mägdlein gab es ihrer Mutter." Aus diesen Vorgängen griff der Maler den Moment seiner Darstellung heraus, wobei er in der ganzen Gestalt den characteristischen Ausdruck der Tänzerin auszuprägen bemüht war. Die schönen, vollen Arme sind, wie die Beschreibung angiebt, entblößt, das Gewand, von karmoisinrother Seide, leichter und prächtiger, das Vortragen der Schüssel kühner, die Stellung mehr zurückgelehnt, der Schleier mehr im Fluge, die ganze Bewegung leidenschaftlicher, das Auge schwimmender und wollüstiger als auf dem Berliner Gemälde, und um den weichen Mund zuckt es, wie ein leiser Hohn. Während man einerseits weiß, daß Tizian überhaupt beliebte Werke seines Pinsels öfter zu wiederholen pflegte, wird andrerseits hier zwischen dem Berliner und Madrider Bilde die Annahme einer Copie, nach der geistvollen Bemerkung Kuglers, um so unwahrscheinlicher, als ein anderer Maler es schwerlich

gewagt haben würde, die entblößten Arme der Salome zu bekleiden, noch auch die bekleideten der Lavinia zu entblößen, um in der Carnation mit dem großen Venetianer zu wetteifern. „Sehr wichtig, fügt der genannte Kunstkenner hinzu, dürfte es für uns sein, zu erforschen, welche Stelle unter diesen verwandten Bildern das unsrige (im Berliner Museum) einnimmt: ich will nur versuchen, über das Verhältniß, in dem es zu dem Madrider Bilde steht, welches ich als den eigentlichen Mittelpunkt, als die Hauptdarstellung bezeichnet habe, eine Andeutung zu geben. Hier nun glaube ich in unsrem Bilde ein früheres zu sehen, so daß dasselbe hierdurch nämlich einen besonderen Werth bekäme. In allen Theilen erscheint unser Bild nämlich als einfaches Portrait, zwar als ein Portrait ersten Ranges, doch überall nur als Nachbildung der einzelnen Natur mit ihren Zufälligkeiten und Besonderheiten. Zu dem Madrider Bilde aber steht es, wenn ich mich bei einem vollendeten Meisterwerke so ausdrücken darf, in dem Verhältniß einer Studie, indem jenes viel, auch im Einzelnen Anklingendes zeigt, aber Alles dem Zweck des dargestellten Momentes gemäß modificirt und verändert; und zwar dies auf eine solche Weise, daß, was wiederum meist künstlerisch nachzufühlen ist, nie die Veränderungen im umgekehrten Verhältniß können stattgefunden haben. Ueber die veränderte Stellung überhaupt, über die Züge und den Ausdruck des Gesichtes ist schon gesprochen worden; Aehnliches wird auch an mehreren untergeordneten Theilen bemerkbar, namentlich an dem schweren Kleide. In unsrem Bilde zeigt sich hier überall ein bestimmter Modeschnitt und demgemäß, von der Taille niederwärts, gewisse eingenähte Falten. In dem Madrider Bilde ist, mit Ausnahme der Aermel, ein ähnlicher Schnitt mit ähnlichen Falten, selbst das Perlenschnürchen um die Taille beibehalten, doch werden, besonders eben im Faltenwurf, viel freiere Motive bemerkbar. Die Schulter sodann ist bei unserem Bilde durch den höher hinaufgehenden Aermel bedeckt; bei jenem dagegen wird der überaus zarte Ansatz der Schulter gegen den Hals hin bemerkbar; hätte ein Künstler sich eine solche Feinheit, nachdem er sie einmal geschaffen, bei einer Wiederholung entgehen lassen? . . ."

Auf diese Weise rechtfertigen sich denn beide Werke als Originale des berühmten Meisters, indem er wahrscheinlich von dem einen, von der lieblichen Idylle, von dem harmlosen Portrait der Tochter, das Motiv für ein historisches Genrestück entlehnte, in welchem der lebensfrohe Reiz des schönen Weibes den schreiendsten Contrast zu der furchtbaren Bedeutung der dargestellten Scene bildet. Und wäre jede Erklärung einer Wiederholung unsicher, so bekundet die „Lavinia" des Berliner Museums ihre volle Aechtheit schon durch sich selbst. Welcher Maler erreicht eine solche Plastik der Form mit so leisen und klaren Schattennüancen? Wer vermag über seine Schöpfungen solch ein Licht zu gießen, das da leuchtet, ohne daß wir uns seines materiellen Stoffes bewußt werden? Wer trifft diese Wärme und Wahrheit der Fleischtöne, diesen Schmelz des Colorits, der sich doch nirgends in eine diaphane Substanzlosigkeit verflüchtigt, sondern überall als die tastbare Oberfläche der festen Gestaltungen erscheint?

Mit Einem Worte, lebendigste Wirkung der Natur bei vollendeter Absichtslosigkeit, das ist das Geheimniß, auf welches sich Tizian versteht, das der Zauber, den die holde Lavinia ausübt, wenn sie uns plötzlich aus ihrem großen Auge mit seinem rehbraunen, quellfrischen Glanz anstrahlt,

CORREGGIO pinx. Item Galerie des Königl. Museums in Berlin A. H. FANNE

Vo 3 Jupiter

halb wie eine Schwester, halb wie eine Geliebte, halb Kind, halb Jungfrau, und unser Herz mit jener Heiterkeit erquickt, die ganz Leben, Lenz und Gesundheit ist, und an die Byron dachte, wenn es in seinen hebräischen Melodieen heißt:

Du lächelteſt; — des Saphirs Licht
War gegen dich erblaßt;
Er maß ſich mit den Strahlen nicht,
Die du im Auge haſt.

Wie Wolken aus der Sonne Born
Tiefglüh'nde Farben ziehn,
Die kaum, wenn aufgeht Lunas Horn,
Kaum mit dem Abend fliehn:

So gießt dies Lächeln Freud und Glück
Ins düſterſte Gemüth,
Und läßt ſo hellen Strahl zurück,
Daß lang' das Herz noch glüht!

Jo von Zeus umarmt,

von Correggio.

Die Kindheit des Menſchengeſchlechtes wurde von einer dunklen Wolke, vom Vergeſſen, überſtrömt, wie die erſte Welt von der großen Waſſerfluth; aber über den Wogen draußen am Horizonte lagern und tummeln ſich die luftigen Schatten der Sagen und ſie weben die Säume des Himmels und der Erde zuſammen.

Damals, ſingen die Dichter, verkehrte der Himmel mit der Erde, die Ueberirdiſchen mit den Sterblichen und ihr ſchönſter Verkehr war die Liebe. Leſen wir doch ſelbſt in der ernſt aſcetiſchen Urkunde der moſaiſchen Bücher die Worte: „Da ſich aber die Menſchen beginneten zu mehren auf Erden und zeugten ihnen (ſich) Töchter; da ſahen die Kinder Gottes nach den Töchtern der Menſchen, wie ſie ſchön waren, und nahmen zu Weibern, welche ſie wollten.“ Was alſo war erſt von den heiteren Weſen der griechiſchen Götterdynaſtie zu erwarten!

Zeus, der allmächtige Herrſcher, ſah in der ganzen Welt nur ein einziges großes Luſtlager, einen einzigen großen Harem, und wenn es nichts zu blitzen und zu donnern gab, wenn es keines Schüttelns mit den ambroſiſchen Locken bedurfte, um den Himmel ſelber beben zu machen, dann ſpielte er keine Rolle beſſer, als die des olympiſchen Don Juans, der auf Erden umher abenteuert und die ſterblichen Schönen mit ſeiner Liebe beglückt.

Seine Courtoiſie bei der Jo, der Königstochter von Argos, iſt durch die metriſche chronique scandaleuse einiger Poeten bekannt genug. Um die holde Erkorene und ſich ſelber den Blicken ſeiner eiferſüchtigen Gemahlin zu entziehen, nahm er, wie man weiß, den Mantel einer dichten Wolke um die Schultern, oder verwandelte ſich auch gar ſelber in eine Wolke. Aber Juno merkte die Untreue nichtsdeſto weniger, und Zeus mußte die Jo, um ſie der weiblichen Rache zu ent-

ziehen, rasch in die Gestalt einer Kuh verzaubern. Doch auch dieses Rettungsmittel half nichts: Juno erkannte die Nebenbuhlerin hinter der Metamorphose und ließ sie zur Strafe von einer giftig bösen, mächtig großen Bremse verfolgen. Auf der ganzen Erde wurde Jo von dem Plagegeiste umhergetrieben, bis ihr Leiden endlich in Aegypten endete. Eine der schönsten Episoden dieser unfreiwilligen Wanderung ist der Besuch der Verfolgten an den unwirthbaren Gestaden des kaukasischen Landes, wo sie an den Felsen geschmiedet den Dulder Prometheus trifft, den Zeus

— — wie im wildempörten Meer
Der bange Fischer nachtgeängstigt seinen Kahn
Hier angelegt im bösen Port — —

eine der schönsten Episoden zugleich aus dem erhabensten Drama des Aeschylos. Welch ein trauriges Zwiegespräch zwischen den beiden unseligen Opfern des göttlichen Zornes, dort „an der Erde äußerstem Saum", an der fernen Scythengränze, in der „unbetretenen Wüsteneinsamkeit", umgeben nur vom Fels, vom Himmel und dem Meer, aus dem die Oceaniden emportauchen und ihre sanften Tröstungen singen, kummerbezwingend und einschläfernd, wie der monotone Rhythmus der leise rauschenden Wogen.

Wohl ist die Deutung das wahre ewige Leben jeder geistigen Schöpfung im Verlauf der wandelnden Jahrhunderte mit ihren aufkeimenden und untergehenden Geschlechtern, sei jene Schöpfung nur eine kurze poetische Sage, oder ein umfangreiches, mit voller Absicht producirtes Kunstwerk. Zwar singt der große Goethe:

Wer den Dichter will versteh'n,
Muß in Dichters Lande geh'n;

aber dieses Land liegt nicht immer draußen. Der Mensch entdeckt dieses Amerika häufig genug in sich selber, wenn er sich versenkt in die Tiefen seines Gemüthes, wo die Quellen der Empfindungen rauschen, wo die Poesie wohnt. Was auch der Dichter bei seiner Schöpfung gedacht, wie klar er selbst seine Absicht dargelegt haben mag, sein Werk bleibt nichts desto weniger noch eine wunderbare Sphinx, die Jedem ihr Räthsel stellt und Jedem seine eigene Lösung gönnt. Was ist all unser Erkennen und Nachschaffen selber anders, als ein stetes Deuten? Wer hat Recht? Wer darf es wagen, die alleinige Wahrheit sein zu nennen und auf alle Geschlechter vererben zu wollen? Oder giebt es überhaupt eine solche Wahrheit? Wie die Natur draußen steht das Kunstwerk vor uns. Ueber uns wölbt sich der blaue Himmel, unter unsern Füßen erstreckt sich die Erde hin; die Sonne geht auf und nieder, die Nacht zündet ihre Millionen Kerzen an, die Jahreszeiten kommen und vergehen und Jeder steht dem großen unendlichen Schauspiel gegenüber, ein Hierophont eleusinischer Geheimnisse, die er, wozu Jeder ein Recht hat, sich auslegt nach seinem eigenen Denken und Empfinden.

So verhält es sich in gleicher Weise auch mit jenen unwillkürlichen Kunstwerken des gesammten schaffenden Volksgeistes, mit den uralten Mythen und Sagen. Wer da will, mag sie deuten nach seinem Sinn, ob mit der Symbolik der Wissenschaft oder mit dem Verständniß des Herzens. Der Eine sah in den Wanderungen der Jo in Verbindung mit dem gehörnten Haupte der Kuh

nichts anderes als eine Kalendergeschichte, eine astronomische Mythe, den Lauf und die Phasen des Mondes. Ein Anderer wird vielleicht der Wolkenumarmung der Jo die goldene Saat der Danae entgegenstellen und in beiden Fabeln den erdbefruchtenden Segen des Himmels erkennen, dort durch das milde Naß des Regens, hier durch die niederfunkelnden Strahlen der Sonne. Wird man uns tadeln, wenn wir den Mythus vom Olympier und der Menschentochter auf die Menschenwelt, auf die Liebe selber deuten, wie sie fort und fort noch alle Tage statt hat, und zwar auf die ofimalige geistige Ungleichheit dessen, was sich, von dämonischem Zwange getrieben, anzieht? Oder weiß man nicht, daß die uralte Sage sich ewig wiederholt, und daß der Geist mitunter nur einzig von der schönen Form des Irdischen ergriffen und gefesselt wird?

„Aus leuchtenden Himmeln steig' ich nieder
Und suche dich, und bin bei dir:
Es schmilzt um deine gesenkten Lider
Süßwinkende Dämmrung entgegen mir.

Dein zitternder Nacken liegt gefangen
In meines Armes verwegenem Schluß,
Von deinen Lippen auf Busen und Wangen
Taumelt hin und her mein trunkener Kuß.

Doch plötzlich steh ich emporgesprungen,
Und schau dir trüb' ins Angesicht:
Weib, Weib! du hast mich, du hältst mich umschlungen,
Und immer, ich fühl's, — du kennst mich nicht!

Ich fühl' in meiner Qual auch die deine,
Daß dir mein bester Glanz verhüllt;
Des Götterkönigs denk' ich, und weine —:
Umarmst auch du ein Wolkenbild?!" —

Wie reizend hat Correggio die herrliche Mythe dargestellt, in welch' seelenvoller Reinheit, welch' griechisch naiver, schöner Idealität! Rings dunkles Dämmern in der Natur, als ob die Wolke des Gottes den verrätherischen, profanen Strahl der Sonne und des hellen Tages so viel als möglich abzuhalten bemüht sei; rings heiliger kindlicher Friede des goldenen Weltalters, so daß alle Scheu der Wesen gewichen zu sein scheint und eine Hirschkuh (rechts unten im Bilde) den Kopf hervorstreckt und harmlos aus dem stillen Wasser im Vordergrunde trinkt. Und aus diesem Dunkel taucht, dem Beschauer den Rücken und die linke Seite vom Scheitel bis zur Zehe zukehrend, die halb sitzende, halb leise überliegende Gestalt der Jo mit nackt leuchtenden Gliedern hervor. Mit dem linken Arm hält sie verlangend die Wolke an sich, welche die verdämmernden Umrisse einer herausreichenden, den schönen weißen Leib der Sterblichen erfassenden Hand und eines jugendlich männlichen Antlitzes erblicken läßt. Unter dem heißen, berauschenden Kusse des Gottes sinkt ihr blondes Haupt auf den Nacken zurück, der Schluß ihrer zarten Lippen geht leise auseinander, ihr Auge verhüllt sich, süße Ohnmacht schmilzt über Stirn und Lider, indeß die ebbende Gluth ihres Entzückens noch krampfhaft in den äußersten Spitzen ihres Fußes und ihrer Finger pulsirt.

Man kann sich nichts Bezauberndes denken, als dieses zurücksinkende Haupt mit seinen feinen, duftig weichen Zügen; und doch hat hier eine andere Hand den Pinsel geführt, als die

des berühmten Correggio, ein Umstand, der mit den eigenthümlichen Schicksalen in Verbindung steht, welche dieses Bild, so wie ein anderes im Berliner Museum befindliches von demselben Meister, „Leda mit dem Schwan", erfuhr. Beide Gemälde befanden sich ursprünglich im Besitz des Herzogs Gonzaga von Mantua, und dieser machte, nebst verschiedenen ähnlichen Schätzen, dem Kaiser Carl V. ein Geschenk damit. Durch Carls Tochter Maria, die Mutter Rudolfs II., des ersten bedeutenden Kunst- und Raritätensammlers in Deutschland, des Gründers der sogenannten Rudolfinischen Schatzkammer in Prag, kamen sie wahrscheinlich nach der Hauptstadt Böhmens, wurden hier im dreißigjährigen Kriege von den Schweden erbeutet, dienten in Stockholm im Königlichen Marstalle als Fenstervorsätze, wanderten mit der schwedischen Königin Christine nach Rom, dann nach Paris in die Gallerie Orleans, und gelangten von da nach der Zerstreuung dieser Gallerie durch Friedrich den Großen endlich nach Preußen. Im Besitz der Familie Orleans erlitten sie eine förmlich vandalische Behandlung, indem Louis von Orleans, der Sohn des Regenten von Frankreich, Philipps von Orleans, nach des Vaters Tode, „den wollüstigen Ausdruck in den Köpfen der Jo und Leda fürchtend, beide aus den Bildern herausschneiden und verbrennen ließ." Ja, die ganzen Bilder sollten ein ähnliches Schicksal erfahren, und schon hatte man die Leda in drei Stücke zerfetzt. D'Argensville erzählt, der Herzog von Orleans habe beide Gemälde sodann an den Maler Charles Coypel geschenkt, durch den der Kopf der Leda wieder hinzugesetzt worden sei, läßt dabei jedoch die Verstümmelung der Jo ganz unerwähnt, und fügt nur noch hinzu, daß die Bilder nach dem Tode des genannten Malers käuflich in den Besitz des Königs von Preußen übergegangen, nachdem sie zuvor nochmals in Paris aufgemalt und retouchirt worden, die Jo nämlich durch Colins, die Leda durch Lyen. Wie dem indeß auch sei, die gegenwärtig vorhandenen vortrefflichen Köpfe sind noch jüngeren Ursprunges. „Der Kopf der Jo, sagt Franz Kugler in seiner „Beschreibung der Gemälde-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin", wurde von dem Franzosen Prudhon gemalt, nachdem die Bilder, im Jahre 1806, aus der Gallerie von Sanssouci nach Paris entführt worden waren. Der schöne Kopf der Leda ist neuerdings (Kugler schrieb 1838), bei der höchst dankenswerthen Reinigung beider Gemälde durch Prof. Schlesinger in einer meisterhaften Weise erneut worden."

Wie in dem berühmten Gemälde „die heilige Nacht" auf der Dresdner Gallerie, so wirkt Correggio auch in der Jo ungemein nachdrücklich durch jene Eigenthümlichkeit der Beleuchtungsmethode, die man das Chiaroscuro oder Helldunkel genannt hat, und über die schon so viel gesprochen worden, daß Manchem das Helle dunkel, das Dunkle aber nicht hell geworden. Obwohl eine solche Beleuchtung in ihrer besonderen Spannung nicht eben gewöhnlich in der Natur vorzukommen pflegt und auf der frei benutzenden und gestaltenden Motivenwahl des Künstlers beruht, so zeigen sich in ihr doch nichtsdestoweniger sehr tiefe Intentionen, welche den Vorwurf, auf einem andern Wege, als dem der Alltagserscheinung nur um so mehr und entschiedener unserer Auffassung und unserem überraschten Empfinden nahe führen wollen. Denn sie erhöhen zunächst in einem gewissen Grade die Basis aller eindringlichen, auf unmittelbares Ueberblicken, Begreifen und Verstehen gerichteten Behandlung, die Einheit und Concentration, und zwar der Art, daß sich in ihnen

individuelle Media der künstlerischen Wahrheit und malerischen Darstellung überhaupt, wir meinen des Stiles, sowohl in der Beleuchtung, wie in der Gruppirung, erkennen lassen.

Wir haben das Wort „Stil" genannt, einen jener gefährlichen Ausdrücke, mit denen so viel Federballspiel getrieben wird und die man von jeher in dem verschiedensten Sinne erfaßte. Zweifelsohne müssen wir das Wort im Verlauf noch öfter gebrauchen; wir wollen daher in Kürze sogleich die Bedeutung geben, die es für uns hat und in der wir es anwenden; denn so dunkel und verworren der Begriff des Stiles auch Manchem erscheinen mag, so läßt er sich doch bei richtiger Erkenntniß der Sache in sehr einfachen Worten normiren. Die Malerei ist, wie sich leicht fassen läßt, weder im Stande, noch auch darauf angewiesen, die Gegenstände in ihrem ganzen, bei nächster Betrachtung sichtbaren Detail, noch auch in ihrer unmittelbar nackten Natürlichkeit auf der Leinwand abzuprägen, denn sie ist keine bloße Abschrift und Daguerreotypie der Natur; aber eben so muß sie sich von der Willkühr allgemeiner und allzu freier Phantasieformen fern halten. Ihr Streben wird daher im Interesse der Kunst und des wahren Schönen, da eben die Kunst nicht die Natur selber, sondern eine besondere Sphäre geistiger Auffassung und materieller Nachbildung ist, eine gewisse Mitte, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, zu halten haben, sie wird sich mit andern Worten bemühen müssen, nur die wirklich wesentlichen Züge der Erscheinung aufzufassen, diejenigen Züge nämlich, welche die Idee der Erscheinung vorführen, und auf einem solchen Boden ihrer Nachbildungsmethode in fester Consequenz mit der Natur parallel zu laufen. Den besonderen, der Detail-Natur bald näher, bald ferner stehenden Character dieser Art der Nachbildung und dieses malerischen Parallelismus mit der Natur nennen wir Stil. Somit kann man also, wie hinsichtlich der stofflichen Formen eines Gegenstandes, auch mit Beziehung auf ihre Gruppirung oder Beleuchtung von Stil sprechen.

Das Chiaroscuro hat seine eigenen Stilgesetze, aus denen sich seine weiteren Vortheile für die Auffassung bei geeigneten Thematen ergeben, wenn es nämlich nicht eine Effecthascherei durch den bloßen Contrast an sich sein soll, und Niemand hat diese Gesetze mit feinerem Empfinden in Anwendung gebracht, als Correggio und Rembrandt. Ihnen ist die in stärkeren Gegensätzen von Licht und Schatten hervortretende Wirkung nicht ein äußerlicher Zweck, sondern nur ein Mittel, gewisse subtilere Elemente der Erscheinung, besonders der Modellirung und Bewegung, zur klarsten Geltung zu bringen.

Der schöne Körper der Jo athmet in seinen Formen die ganze Freiheit und Fülle des eigenen inneren Lebens, (jene Freiheit, deren künstlerische Darstellung als leichteste, selbstständigste Bewegung Correggio, nach dem Vorgange Leonardo da Vinci's, bis auf den Gipfel der Vollkommenheit entwickelte, indem ihm dabei besonders seine Meisterschaft in den Verkürzungen zu Hülfe kam); die Formen des holden Weibes selber runden sich in tastbarer Realität und über das Ganze ergießt sich ein hoher poetischer Adel, der den Ausdruck des Sinnlichen durchgeistigt und dasselbe zum Symbol eines wunderbaren Mysteriums erhebt. Wenn der Schmelz des Colorits bei den Venetianern mehr in der Wahl und Wärme der Töne und in ihrer Verbindung unter einander liegt, so erreicht Correggio eine ähnliche, so zu sagen, musikalische Wirkung, besonders durch die Weichheit

seiner Conturen: sie schmelzen im wahrsten Sinne, aber ohne verblasen zu sein oder haltlos zu verschwimmen. Liebliche Anmuth, harmonische Stimmung und seelenvolle Innigkeit, das sind die Eigenschaften, durch welche sich Correggio in seinen Werken auszeichnet und sie verrathen einen Künstler von eben so zarter Sensibilität, wie von ausgesuchter, feiner, geistiger Bildung, beide der eigenthümlichsten, sorgfältigsten und vollendetsten Technik unterthan.

Wie und wo aber erwarb Correggio diese Meisterschaft in der Handhabung des Pinsels, durch welche Anregungen nahm sein Geist diese besondere Richtung? Ging ihm das leuchtende Auge des Genius plötzlich auf, als er beim Anblick eines Gemäldes von Raphael jenes bekannte „Anch' io sono pittore" (Auch ich bin ein Maler) ausrief? .... Man hat diesen Ausruf allerdings in die Sphäre der Fabeln eilirt; man hat es, da Correggio einerseits, wie man behauptet, nie in Rom gewesen sei, andererseits ebenso für unmöglich erklärt, daß ihm in Parma oder Modena Bilder von Raphael zu Gesicht gekommen; aber man hat darum seine Entwicklungsgeschichte doch nicht mehr aufgehellt. Nicht minder blieb fast sein ganzes Leben in Dunkel gehüllt, und was wir davon wissen, bedarf vielfach der glaubwürdigen Bestätigung.

Correggios eigentlicher Name lautete Antonio Allegri. Antonio wurde in Correggio im Gebiet von Modena geboren, im Jahre 1494. Obwohl ursprünglich für eine andere, wahrscheinlich wissenschaftliche Laufbahn bestimmt, heißt es, überwog dennoch seine Neigung zur Kunst so stark, daß er sich ganz dieser hingab. Wer seine Lehrer gewesen, darüber läßt sich nichts feststellen. Man nennt als solche Michaele und Ilario Mazzoli, Franzesco Bianchi, endlich Andrea Mantegna; letzteren namentlich, weil in den frühesten Arbeiten Correggios eine gewisse Trockenheit walte, die eben an Mantegna erinnere. Diese Annahme ist aber höchst unsicher, da Mantegna schon im Jahre 1506 starb, und es kaum zu glauben sein dürfte, daß der damals zwölfjährige Correggio schon so stark von einer bestimmten Richtung influencirt worden; man müßte denn jener mehr als zweifelhaften Angabe beipflichten, die seine Geburt weit früher, nämlich ins Jahr 1575, setzt. Daß Correggio auch die Baukunst studirt und sogar die Sculptur (unter Anleitung des Antonio Begarelli) getrieben habe, wird ebenfalls mitgetheilt. Zuletzt spricht man von Einflüssen Giorgiones, Tizians und Leonardo da Vincis auf seinen Stil, wie auf sein Colorit. Selbst für seine größte Eigenthümlichkeit, für sein „Helldunkel", hat man eine frühere Autorität, ein vorbildliches Muster oder wenigstens eine Anregung auffinden wollen, und zwar thut dies Kugler bei Gelegenheit eines Bildes von dem schon genannten Andrea Mantegna im hiesigen Museum: „der Leichnam Christi, der von zwei Engeln emporgehalten wird" (gegenwärtig Nr. 28. des Katalogs), indem sich hier schon eine Meisterschaft in dem Elemente des Helldunkels (vornehmlich in dem beschatteten Kopfe des Engels, welcher zur Linken des Heilandes steht), in so früher Zeit, fast ohne Beispiel, zeige. „Die Art und Weise des Correggio", fügt der combinirende gelehrte Kunstkenner hinzu, „scheint — (mit Ausnahme der oben berührten ersten, in trockener Manier gehaltenen Werke des großen Meisters) — der Richtung des Mantegna, wie man dieselbe gewöhnlich, und in Rücksicht auf die Mehrzahl der Werke des letzteren, betrachtet, so fern zu stehen, daß man nicht wohl ein gegenseitiges Verhältniß zwischen den Leistungen beider Künstler entdecken kann (obschon auch Kugler der

Meinung ist, daß Correggio, wenn selbst nicht mehr unter den Augen, so doch in der Schule des Mantegna gebildet worden). Wohl aber mögen die Beispiele eines so ausgebildeten Helldunkels, wie auf dem besprochenen Gemälde (des Mantegna) dazu gedient haben, den eigenthümlichen Anlagen Correggios eine entsprechende Nahrung zu geben und ihre Entwicklung naturgemäß zu fördern."

Mehr als fremde Lehre aber hat zweifelsohne das eigene Genie bei Correggio zur Entwicklung einer so hohen Meisterschaft beigetragen, und man kann hieran um so sicherer und in einem um so ausgedehnteren Maße glauben, als der Maler schwerlich je das kleine Gebiet von Modena und Parma überschritt. Die ihm von Natur angeborne Fähigkeit war es, welche seine Hand mit so zarter, edler Grazie, mit so musikalischem Schmelz, mit so leichter Bewegung und so innigem Empfinden an seinen Vorwürfen schaffen ließ. Er brauchte zweifelsohne, wie man nicht mit Unrecht geschlossen hat, viele Zeit zu seinen Gemälden, da er sie auch im Detail in einem ziemlich ausführlichen Stil und mit großer, glättender Sauberkeit behandelte; nichtsdestoweniger jedoch machen sie nirgends den Eindruck des Peinlichen oder Geleckten. In der einfach schönen und harmonischen Rundung der Composition steht er Raphael zuweilen sehr nahe, und dieser Umstand veranlaßte einzelne Kunstkenner, so entschieden andere, wie schon oben angedeutet worden, sich dagegen erklärten, zu der Annahme einer influencirenden Beziehung zwischen beiden Meistern. So herrschen z. B. in Correggios heil. Franziskus in Dresden und Raphaels Madonna di Foligno mannigfache Elemente einer gewissen Aehnlichkeit, und Friedrich Schlegel sprach die Meinung aus, daß einer der Meister das Bild des andern gesehen haben müsse.

Die Schönheit der Formen ist bei Correggio um so mehr zu bewundern, als er schwerlich Gelegenheit hatte, die Antike zu studiren, und hierin wohl allein seinem eigenen schöpferischen Instincte folgte. Wiewohl man mit vollem Grunde vermuthen darf, daß er bei seinen Compositionen mit großem Bedacht zu Werke ging, so lesen wir doch nichtsdestoweniger die Mittheilung, daß er zuweilen nicht einmal eine Zeichnung machte, weil sich seine Gedanken, wie er gesagt haben soll, schon in der Spitze des Pinsels befänden. Er liebte die Allegorie. Seine Ideen sind edel, seine Auffassungen heiter und eigenthümlich; die Figuren seiner Köpfe athmen einen unbeschreiblichen Reiz, ihr Lächeln ist lieblich und in der Behandlung der Gewänder herrscht ein natürlicher, leichter Wurf. Wie in seinem unübertrefflichen Helldunkel übte er auch die höchste Meisterschaft in der Luftperspective: „die Wellen der Luft", sagt ein gediegener Aesthetiker, „welche seine Gestalten umfließen, scheinen in einem leisen Lichtschimmer zu erzittern und jedes geheime Zucken der Muskeln, jeden Schlag des Pulses dem Auge bemerklich zu machen". Daher auch die warme Lebendigkeit in seinen Gestalten, deren Carnation sich mit großer Treue der Natur anschließt. Und ebenso ist sein übriges Colorit von großer Frische, Stärke und Harmonie.

Er ist, nach d'Argensville, der erste, welcher Figuren gemalt, die in der Luft zu schweben scheinen oder plafonniren, eine Aufgabe, an die sich selbst Raphael nicht wagte, als er die Hochzeit der Psyche im kleinen Farnesischen Palast malte, indem er die Figuren, um die Verkürzung zu vermeiden, so darstellte, als ob sie auf einer an der Decke befestigten Tapete angebracht wären.

Die Erstlinge seiner Kunst führte er in Modena aus, kam aber schon 1518 nach Parma,

wo er seine Hauptwerke schuf, namentlich in den Kuppeln des Domes, wo er das Paradies darstellte, und der Kirche des heiligen Johannes, die er mit einer Himmelfahrt Christi schmückte. Eines seiner schönsten Gemälde ist der heilige Hieronymus, das er im Auftrage einer parmasanischen Dame für 400 Lire (etwa 100 Thaler) malte. Zwei Jahrhunderte später bot der König von Portugal 40,000 Ducaten für das herrliche Werk, und der Abt des Klosters, in dem es sich befand, stand schon auf dem Punkte, den Verkauf abzuschließen, als die Bürgerschaft von Parma sich einmischte und das Gemälde, als eine so vorzügliche Zierde, ihrer Stadt erhielt. Bei der Occupation der Franzosen im gegenwärtigen Jahrhunderte mußte es, wie so viele andere Kunstschätze, nach Paris wandern, und vergebens wollte es der Regent des Landes für eine Million Lire auslösen, bis es die nachfolgenden Ereignisse wieder zurückbrachten.

Correggio war zweimal verheirathet und hatte aus beiden Ehen Kinder. Ueber die Dürftigkeit seiner häuslichen Verhältnisse herrschten mancherlei Sagen, und selbst seinen Tod brachte man damit in Verbindung, ein Umstand, welchen der Dichter Oehlenschläger bekanntlich für sein Drama „Correggio" benutzte. Man erzählt nämlich, daß der Maler einstmals in Parma die Bezahlung für ein Werk, sechzig Scudi, in Kaufmünze erhielt, und diese schwere Last bei großer Hitze zu Fuß nach seinem Heimaths- und Wohnorte Correggio getragen habe. In der frohen Hoffnung, heißt es, seiner nothleidenden Familie damit aufhelfen zu können, dachte er nicht an die Gefahr eines so beschwerlichen Marsches. Völlig entkräftet langte er zu Hause an, verfiel in ein hitziges Fieber und starb 1534 noch nicht vierzig Jahr alt. So rührend auch diese Sage ist und so treffend sie auch im Allgemeinen das Loos vieler großen Künstler auf Erden veranschaulicht, so ist sie doch in Folge genauer Forschungen durch die Nachweisung widerlegt worden, daß Correggio jene Zahlung, die seinen unmittelbaren Tod veranlaßt haben sollte, schon im Jahre 1524 empfing. Und ebenso weiß man jetzt, daß seine Vermögensverhältnisse überhaupt in seinen letzten Lebensjahren keinen so traurigen Anblick darboten.

Ein anderes Liebesabenteuer, eine andere Metamorphose des Zeus, ist „Leda und der Schwan" von demselben, eine Scene, die von den Malern vielfach dargestellt worden, so namentlich von Tizian in einem Gemälde, welches sich ehemals in der berühmten Rudolphinischen Schatzkammer in Prag befand und das in einem aus den Zeiten Josephs II. herstammenden Versteigerungs-Inventarium der Sammlung höchst naiv als „ein nacktes Weibsbild, von einer bösen Gans gebissen", bezeichnet wurde.

Leda war, wie die Sage erzählt, die Gemahlin des spartanischen Königs Tyndareus. Zeus liebte sie, verwandelte sich, um ihr unerkannt zu nahen, in einen Schwan, und sie gebar den Castor und Pollux, vielleicht auch die schöne Helena und mit dieser den ganzen trojanischen Krieg.

Während die seltsame Sage so im Hintergrunde ihrer Entwicklung an Kampf und Waffen, an das wilde Getümmel der Männer und die hochaufwirbelnden Staubsäulen der Streitwagen

erinnert, entfaltet das Gemälde des Meister Correggio selber nichts anderes, als den ganzen stillen Frieden der Natur.

Wir blicken in eine breite, tiefe Landschaft, deren Terrain sich in breiten und mannigfachen Formen gliedert. Im Vordergrunde dehnt sich der ebene Spiegel eines ruhigen Gewässers hin, das auf der rechten Seite (vom Beschauer aus) tiefer in die Absenkungen des Bodens einbuchtet. Das Ufer hebt sich in sanfter Erhöhung und in wechselnder Formation seiner Massen. In seiner mittleren Parthie steigen zahlreiche und mächtige Stämme von Bäumen empor, deren saftiges und verschiedenartig getöntes Laubwerk Kühle und Schatten verbreitet; eben so ist das Terrain zur Rechten von kräftiger Baumvegetation bedeckt; und zwischen beiden Gruppen, wie zur Linken der mittleren Hauptgruppe gleitet das Auge hinüber in den Mittel- und Hintergrund, jener von grün schimmernden, buschumsäumten Triften, dieser von blauen Bergen gebildet, die sich an einem helleren, nach oben tiefer gefärbten und durch leichtes Gewölk schattirten Himmel absetzen. Zugleich ist aber die Belaubung nirgends so dicht, daß nicht auch hier die Töne der Ferne hereinleuchten könnten, um mit den bräunlichen und dunkleren Tönen der Nähe in eine milde Harmonie zu verschmelzen. Die Luft besitzt eine große Klarheit und Durchsichtigkeit; die Linien der festen Formen verbinden sich zu gefälliger Harmonie; die Tinten sind kräftig und frisch.

In ihrer speciellen Behandlung trägt die Landschaft des Gemäldes ganz jenen Character, den sie im Anfange ihrer Entwicklung überhaupt hatte, da sie noch nicht ein besonderer abgetrennter Zweig der Kunst geworden, und nur einem historischen Vorgange als nebensächliche Scenerie diente. Statt sich in eine peinliche Detail-Ausführung zu verlieren oder eine integrirende Bedeutung für sich zu beanspruchen, faßt sie, nicht aus Vernachlässigung oder Bequemlichkeit, sondern im Drange einer tiefen und großartigen Absicht, der die Idee höher steht als die Naturspecialitäten, die allgemeinen Züge der Formen und Gestaltungen zusammen und prägt in ihnen auf bedeutsame Weise das Wesen der Erscheinung aus. Es ist dies der Stil der wahren Unterordnung der Aeußerlichkeiten unter den Hauptinhalt des Vorwurfes, ein Stil, der sich gleichsam von der niederen detaillirten Realität der Natur fern stellt, sie, selbst räumlich gedacht, von der Ferne aus betrachtet, wo dem Auge die geringfügigeren Einzelnheiten zurücktreten und sich in umfangreicheren Gesammtmassenbildungen manifestiren. Damit ist jedoch keineswegs der Willkühr ein freier Spielraum gestattet; denn dieser Stil muß sich nichtsdestoweniger an die Natur halten und in seinem Parallelismus mit ihr fort und fort die strengste Consequenz bewahren. Und ebenso versteht es sich von selbst, daß er sich stets nach dem sachlichen Inhalt des historischen Vorwurfs zu modificiren hat.

Wie sehr ihm dies hier gelungen, empfindet der Beschauer gewiß bald genug. Nicht die eine oder die andere Einzelheit der landschaftlichen Scenerie wird ihn fesseln, sondern weit mehr wird der Gesammtinhalt, der hinter den Formen schlummert, zu seiner Seele sprechen und sie in eine Stimmung versetzen, welche geeignet ist, den Vorgang des Gemäldes in seiner ganzen Innerlichkeit wirken zu lassen. Es liegt in dieser Landschaft ein gesundes, üppiges Grünen und Wachsen, die schaffende Vollkraft der Natur, eine idyllische Heimlichkeit unter den schattenden Bäumen, und Friede und Ruhe in der hinausstrebenden Ferne, lauter Elemente, die den Vorwurf einer Leda mit

dem Schwan zur würdigen und harmonischen Fassung dienen, wie der goldene Reif die kostbare Perle würdig und harmonisch einschließt.

In schöner Harmonie vertheilte der Meister die Gruppen des Gemäldes. Auf einer stufenartigen Terrainerhöhung am Wasser, in der Mitte der Landschaft, sitzt die holde Griechentochter, zum Bade bereit, vielleicht auch schon den Fluthen entstiegen, und blickt mit leicht gesenktem Köpfchen und sanft lächelnder Miene auf den in einen glänzend weißen Schwan verwandelten Olympier herab.

Während dessen hat seitwärts zur Linken Gott Amor Platz genommen, den Köcher abgelegt und statt seiner die Lyra ergriffen, um mit schalkhafter Lieblichkeit ein Lied oder eine Hymne zu spielen. Zwei kleine Liebesgötter begleiten ihn emsig auf Muschelhörnern, und in allen diesen Tönen scheint sich das geheimnißvolle Singen und Klingen der Natur in sinnig empfundener Allegorie zu verkörpern, jene wunderbaren Zaubermelodieen, welche die Seele in süße Träumereien einschläfern.

In der rechten Parthie des Gemäldes endlich entwickelte der Maler die muntersten Züge seines graziösen Humors, und zwar in dem Kampf einer der Gespielinnen Leda's, die, noch im Wasser stehend, einen sie verfolgenden Schwan mit den Händen abwehrt, während ihre Genossin hastig ans Ufer steigt und einem davon fliegenden Schwan halb mit ängstlicher Scheu, halb mit scherzhaftem Lächeln nachschaut, und sich von der Dienerin rasch das Gewand überwerfen läßt. Weiter zurück auf der Terrainerhöhung lehnend blickt eine zweite Dienerin dem lustigen Kampf im Wasser zu. So stellte der Meister die alte Fabel als eine liebliche Badescene dar, in der einige holde weibliche Wesen mit Schwänen ihr heiteres Spiel treiben.

In der That, eine unvergleichliche Heiterkeit ist der Grundcharacter des Gemäldes, und ihm entspricht nicht minder die ganze technische Behandlung. Die Umrisse runden sich weich und zart; die Töne verschmelzen in sanfter Harmonie. Auf dem nackten Körper der Leda spielen die reizendsten Schatten, um die schönen Formen auszuprägen, und während diese Gestalt durch ihre Dimensionen als die Hauptfigur in den Vordergrund tritt, erhielten die Gewänder der beiden perspectivisch bedeutend verjüngten Dienerinnen in ihrer mild rothen und blauen Tönung einige Accente, die in ihrer erhöhten Farbenscala auch den Nebenparthieen ihre Geltung sichern. Und nicht minder, ja sogar noch mehr in den Kreis der Aufmerksamkeit hereindringend, setzt sich die vom Centrum entfernteste Figur rechts, die im Wasser mit dem Schwan kämpfende Schöne, mit dem hellen Schimmer ihres Körpers von dem Dunkel des buschigen Uferrandes ab. Kurz, überall zeigt sich der forschenden Analyse in diesem Gemälde, trotz der höchsten Einfachheit der Composition, wie der Behandlung, die weiseste Absicht und die vollendetste Künstlerschaft des großen Meisters.

„Die Ehebrecherin vor Christus", von Giovan Antonio Licinio da Pordenone, dessen wir schon oben einmal bei der Besprechung des Tizian gedachten, ist das Werk eines Meisters, der mit seinem Namen nicht so, wie ein Correggio, Leonardo da Vinci, Tizian, Raphael, Michelangelo in die größeren Kreise der Nachwelt gedrungen ist, und doch gab es eine Zeit, wo derselbe den ersten Celebritäten zur Seite gestellt wurde. Kugler bezeichnet ihn kurz und treffend als einen Künstler, „der sich durch ein glückliches Streben nach Characteristik auszeichnet und mit den Farbentönen der Venetianer zugleich eine weichgeschmolzene Modellirung zu verbinden weiß, die an die Richtung der lombardischen Kunst erinnert."

Pordenone hieß ursprünglich Giovan Antonio Licinio, verwandelte seinen Geschlechtsnamen aber in Regillo und nannte sich Regillo da Pordenone, und zwar, wie man erzählt, aus Haß gegen seinen Bruder, der ihn durch einen Büchsenschuß verwundet habe, was er ihm nie verzeihen gekonnt. Geboren wurde Giovan Antonio im Jahre 1484 in Pordenone, einem kleinen Orte im Gebiet von Friaul, acht Meilen von Udine. Die Angaben über seine Jugendbildung sind schwankend. Es heißt, er habe zuerst die schönen Wissenschaften getrieben und sich dann nach Udine begeben, um hier bei Pellegrino die Malerkunst zu erlernen. Später ging er nach Venedig, und wahrscheinlich zu Giorgione in die Schule; denn er ähnelt diesem nicht nur im Stil, sondern auch mehr als alle anderen Venetianer in seinem Feuer, seiner Entschlossenheit und seiner Seelengröße, und rivalisirt mit den ersten Meistern. Fiorillo behauptet, Pordenone habe den Tizian in der Farbengebung, in der vortrefflichen Wahl der Tinten und im Pinselstrich nicht selten erreicht, und nur in der Kunst, die Figuren zu beseelen, über dem Fleisch einen lebendigen Hauch schweben zu lassen, bewahre Tizian den Vorrang.

Nach einer längeren Lehrzeit in Venedig, wird uns mitgetheilt, begab sich Pordenone wieder in seinen Geburtsort, verließ ihn aber bald von Neuem wegen einer daselbst ausgebrochenen ansteckenden Krankheit, und wählte verschiedene Städte und Flecken der Nachbarschaft zu seinem Aufenthalt, wo er in Schlössern und Landhäusern eine Reihe von Gemälden al fresco ausführte.

Wiederum nach Venedig zurückgekehrt, begann er jene meisterhafte Thätigkeit, die ihm die Verfolgung des neidischen Tizian zuzog, während sich auf der andern Seite vermuthen läßt, daß gerade dieses nebenbuhlerische Streben ihm von Nutzen gewesen, ihn zur vollen Entwicklung seiner Fähigkeiten angespornt und seine Seele beflügelt habe. Die Feindschaft der beiden Meister artete indeß so sehr aus, daß Pordenone seiner Sicherheit wegen Venedig verlassen mußte, da er sich wahrscheinlich nicht mehr hinlänglich geschützt fühlte, wenn er selbst gewaffnet an der Arbeit stand. Vielleicht wurde damals Tizians Groll besonders dadurch auf die höchste Spitze getrieben, daß Pordenone für die Nonnen von den heiligen Engeln zu Murano eine Verkündigung gemalt hatte, welche an die Stelle eines Werkes von Tizian gekommen, wofür dieser einen unmäßigen Preis gefordert. Denn Pordenone pflegte, wie es heißt, mehr um seines Ruhmes, als um des Geldes willen zu schaffen.

Er begab sich hierauf nach Mantua, dann nach Vicenza, wo er sich verheirathete, und im Verlauf auch nach Cremona, Treviso, Parma und Piacenza, indem er überall die Spuren seiner künstlerischen Thätigkeit zurückließ und sich einen großen Namen machte. Wie hoch sein Ruhm mit der Zeit stieg, läßt sich, wenn die Nachricht authentisch ist, daraus ermessen, daß ihn Carl V. nach Deutschland einlud, um das Schloß zu Prag mit Freskobildern zu schmücken.

Später treffen wir ihn, nach den erwähnten Ausflügen in Oberitalien, abermals in Venedig. In diese Zeit fallen unter anderem seine Arbeiten in der Kuppel über dem Hauptaltar der Kirche des heiligen Rochus und in den Sälen des Rathspalastes, und er errang eine so allgemeine Anerkennung, daß der Rath ihm ein Jahrgehalt aussetzte. Zuletzt berief ihn der Herzog Hercules nach Ferrara, um hier einige große Werke auszuführen. Aber Pordenone blieb bei den Anfängen stehen, da ihn alsbald, im Jahre 1540, ein schneller Tod dahinraffte. Wegen der innerlichen heftigen Schmerzen, die er vor seinem Ende zu erleiden hatte, vermutheten Einige, er sei in Folge einer Vergiftung gestorben.

Pordenones „Ehebrecherin vor Christus" gehört zu den ausgezeichnetsten Schätzen, welche das Berliner Museum besitzt, und stellt den Moment jener großen Worte richtender Milde dar, die da lauteten: „Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie!"

Mit diesen Worten auf den Lippen erblicken wir in der Mitte des Gemäldes, das in engem Raum dennoch zehn (halbe) Figuren schauen läßt, den Heiland vor uns, eine edel männliche Gestalt, von sanftem, und wenn auch nicht tiefem, so doch gemüthvollem Ausdruck, dem durch den leise orientalischen Typus in den Gesichtszügen noch ein besonderer individueller Character beigemischt wird. Ein prächtiges, saftig und dunkel carmoisinrothes Gewand mit weiten Aermeln umhüllt den Leib, während der zurückgeschlagene blaue Ueberwurf seine Falten von der linken Schulter in reichem Fall nach dem erhobenen rechten Unterarm herabschlingt. Von den Schriftgelehrten und Pharisäern, die sich an ihn drängen, umringt, wendet sich Christus an einen derselben, in dessen Person der Maler den Ankläger darstellte, und er wendet sich an diesen mit einer Milde in seinem schönen Ernst, die selbst den bittersten Groll und Fanatismus auf einige Augenblicke zu entwaffnen im Stande ist, indem er seine Rede zugleich mit einer leichten, weichen Handbewegung begleitet. Für große Meister sind die Hände ihrer Figuren, namentlich der Hauptfiguren, stets ein Gegenstand ganz besonderer Aufmerksamkeit; ja wir möchten die Behauptung wagen, daß die Physiognomik der Hände allein schon ein Zeugniß für die geistige Reife des Künstlers, und dabei vielleicht das sicherste, abgebe. So auch hier. In dieser Handbewegung des Heilandes liegt die seelenvollste Bedeutsamkeit. Das ist keine jener gleichgültigen Gesten, die höchstens dazu dienen, in die Linien einer Figur eine gewisse Lebhaftigkeit und Abwechselung zu bringen, vielmehr manifestirt sich in ihr der bestimmte Gedanke, die ausgeprägteste Stimmung; sie spricht nicht minder beredt die milde Weisheit dessen aus, dem sie angehört, als das klare, liebevolle Antlitz es thut; sie ist als eine unwillkührliche Aeußerung des inneren Affectes der zuverlässigste Bürge für die hochsinnige Aufrichtigkeit des Urtheiles, welches von den Lippen tönt. Sie drückt etwas aus, wie den Schluß-

satz einer langen Reihe von Betrachtungen, der das Ganze in eine sanfte Hinweisung auf die Schwäche menschlicher Natur und auf duldsame Behutsamkeit resumirt.

Wie anders die Hand des Anklägers! In ihr bekundet sich der ganze rabulistische Geist des Sophisten und eines Menschen, den die Franzosen in ihrer Sprache so sinnreich mit dem Namen un ergoteur bezeichnen; eine kleine, rundliche Hand, die mit ihren gekrümmten Fingern Argumente auf Argumente aufzählt und jede herabhängende Schlinge in dem Redegeflecht des Gegners wie mit heimtückischen Häkchen aufzufangen bemüht ist. Und nun erst die Person selber, der sie angehört! Eine feiste Priestergestalt, durch und durch ein lebendiges Portrait jener wohlgenährten und hoffärtigen Himmelspächter, wie sie vor Jahrtausenden schon in Babylon, Memphis und Jerusalem florirten, und nicht minder auch heute noch da und dort aus den Nestern des Obscurantismus in behäbiger Selbstgefälligkeit hervorlugen. Der dicke, von kurzgeschorenem, graustruppigem Haar bedeckte Schädel präsentirt sich wie ein Bollwerk der Halsstarrigkeit, das auf dem kurzen, gedrungenen Nacken und den breiten Schultern wie auf einer unerschütterlichen Basis von Erz ruht. Das etwas vorstehende Auge verräth die Beschränktheit des Verstandes, die plumpe Lippe den brutalen Sinn, die runde, glatte Wange und die hängende Fleischwulst unter dem Kinn den gedeihlichen Genuß eines bequemen und reichen materiellen Lebens. Kurz, dieser Priester ist das Bild einer bevorzugten Genossenschaft, die sich in dem Besitz ihrer fetten Pfründen wohlfühlt und Alles anklagt und verdammt, was in freierem Lebensdrange gegen ihre Satzungen verstößt. Aber diesmal scheint er in seiner Argumentation zu stutzen. Drang das milde, behutsame Wort des Weisen von Nazareth durch die harte Schale in sein Inneres? „Da sie aber das hörten," erzählt der Evangelist Johannes in seiner kindlichen Sprache, „gingen sie hinaus (von ihrem Gewissen überzeugt) einer nach dem anderen, von den Aeltesten an bis zu dem Geringsten. Und Jesus ward gelassen allein, und das Weib im Mittel stehend. Jesus aber richtete sich auf; und da er Niemand sahe, denn das Weib, sprach er zu ihr: Weib, wo sind sie, deine Verkläger? Hat dich Niemand verdammet? Sie aber sprach: Herr, Niemand. Jesus aber sprach: So verdamme Ich dich auch nicht; gehe hin und sündige hinfort nicht mehr." —

Als die dritte Hauptperson in diesem Drama erblicken wir zur Rechten des Gemäldes das sündige Weib, eine Gestalt von schönen, vollen Formen, (etwas schärfer in den Conturen, weil im nächsten Vordergrunde); mit entblößten Armen, an den Handgelenken vorn mit einem dünnen, schmalen Bande übereinander gefesselt; das Haupt und das Auge gesenkt; geduldig und resignirt ihr Schicksal erharrend. Wie ihr zarter, weißer Teint, bekundet auch ihre Tracht und Gewandung, daß sie den höheren Sphären der Gesellschaft angehört. Das weiße, feine Kleid ist um die Brust mit Perlen und funkelndem Schmuck gesäumt und wird über der Schulter von einer Edelstein-Agraffe zusammengehalten; ein grünsammetner Ueberwurf hängt vom Nacken herab; das volle, röthlich-blonde, theils in Flechten gewundene, theils frei-lockige Haar wird über der Stirn von kostbarer Bijouterie geziert. Man erkennt hieraus, in welcher Weise der Maler dem Text des Evangeliums, der das Weib auf frischer That begriffen vorführen läßt, eine sichtbare Beziehung unterzulegen bemüht war. Denn wozu der äußere Pomp und Schmuck, wenn es der Evatochter

nicht eben galt, dem Geliebten gegenüber ihre Reize zu erhöhen, und mit orientalischer Prunksucht den Moment des Genusses mit aller irdischen Herrlichkeit auszustatten.

Während die geschilderten drei Persönlichkeiten den ganzen Kreis des biblischen Vorganges umfassen, und eben so auch in der malerischen Conception den Vordergrund behaupten, bilden die übrigen sieben Gestalten gewissermaßen nur den Chor der Handlung, der den allgemeinen Eindruck in mannigfachen Nuancen wiederspiegelt: Priester, Pharisäer und Krieger, Gestalten auf den verschiedensten Lebensstufen, vom Jünglings- bis zum Greisenalter, die theils einer der drei Hauptfiguren ihre Aufmerksamkeit zuwenden, theils in sich versunken nachsinnen, theils auch aus dem Bilde heraus und den Zuschauer anblicken.

Wenn wir an dem herrlichen Gemälde eine Ausstellung machen dürfen, so wäre es die, daß es die Scene mehr in epischer Breite, als in wirklich dramatischer Concentration vorführt. Es fehlt die Leidenschaft, die warme, lebendige Theilnahme der Gestalten an dem, was geschieht, und wenn uns die Bedeutsamkeit der interessantesten Portraitphysiognomien, die der Maler in seiner Richtung auf das Individuelle und Charakteristische seiner Darstellung einflocht, dafür zu entschädigen strebt, so sind es doch auf der anderen Seite gerade wieder diese Physiognomien, die unsere Aufmerksamkeit zersplittern, sie, eine jede für sich, in Anspruch nehmen und von der Idee des Vorganges ablenken.

Die technische Behandlung des Vorwurfes dagegen wird Jedem aufs mächtigste imponiren. Die Gruppirung ist natürlich und trotz ihrer Gedrängtheit leicht, die Linien wechseln in gefälliger, reicher Mannigfaltigkeit, die Modellirung der Köpfe athmet die ganze virtuose Weichheit der Venetianer, die Halbschatten sind von klarster Durchsichtigkeit, das Colorit endlich ist, ohne durch Buntheit zu verletzen, äußerst lebhaft, schmelzend und von einer Gluth und Kraft, deren Intensität selbst die langen drei Jahrhunderte, welche seit der Production des Werkes verflossen, nicht zu dämpfen im Stande waren.

Bildniß eines Dogen,

von Jacopo Palma, gen. il vecchio.

Wie seltsam schauen Bildnisse längst Verstorbener auf uns herab! Und vor allem Bildnisse aus dem großen Ahnensaale der Geschichte! Aus diesen Augen, die uns jetzt noch mit dem Scheinleben der Farben so seelenvoll anblicken, sprühte der Funke des Geistes, in ihnen malte sich einst der ganze bunte Wechsel der Empfindungen vom milden Wohlwollen bis zum Wetterleuchten des Zornes, vom leisen Bangen bis zur Erschütterung des Entsetzens, vom hoffenden Wunsch bis zum siegesgewissen Vertrauen auf die eigene innere Kraft und bis zur stolzen Freude über das Gelingen einer mächtigen That; hinter dieser Stirn wogte die ruhelose Fluth der Gedanken und diese Lippen sprachen Worte, die den Geschicken der Menschen ihren Lauf anwiesen oder die da forttönten bis zu den spätesten Enkeln. Wir versenken uns in diese Züge, um in ihnen die Entwicklung eines ganzen Lebens zu lesen und den Charakter einer Zeit, die längst dahingeschwunden;

nicht
den

umfa
übri
in
ſchie
figu
Bil

die
Lei
die
das
ſin
zer

D
re
ti
h
d
in

Un Doge.

Un Doge. Ein Doge

wir suchen in ihnen eine Erklärung und einen Commentar zu dem, was uns die Tradition von einer Persönlichkeit überlieferte. Die todte Gestalt erwacht vor uns zu einem neuen Dasein und tritt wie ein ernster Genosse des Geisterreiches an uns heran, um uns an die uralten Weisheitslehren der Vergänglichkeit zu mahnen.

Das Bildniß, welches wir hier vor Augen haben, wird uns als das eines Dogen aus der Familie Contarini bezeichnet. Die Contarini waren eines der berühmtesten Geschlechter in Venedig, und nicht wenige Mitglieder desselben erwarben sich einen bedeutenden Namen in der Geschichte der Stadt, ja selbst in der Geschichte der Kunst und Wissenschaft. Mehrere Contarini, wenn wir nicht irren sechs, bekleideten das Dogenamt; vergebens aber suchen wir diesen Namen unter den Staatsoberhäuptern jener Zeit, in welcher der Maler Palma vecchio lebte. Andrea Contarini war Doge von 1367 bis 1382 und in seine Zeit fallen einige der wichtigsten Ereignisse, namentlich die hartnäckigsten Kämpfe mit Genua (unter Pietro Doria) und mit Padua (unter Francesco Carrara), sowie die kühnen Unternehmungen des Carlo Zeno. Von hier ab indeß hatten andere Familien fast zwei und ein halbes Jahrhundert lang die oberste Würde des Staates in Besitz, und erst im Jahre 1623 finden wir wieder einen Contarini, Francesco Contarini, im Verzeichniß der Dogen genannt, während die Lebenszeit Palma's wahrscheinlich zwischen den Jahren 1510 und 1560 liegt*).

Sei dem auch, wie ihm wolle, so viel erkennen wir aus dem Gemälde selbst, daß es einen Dogen in seiner Amtstracht darstellt: ein gelbliches, rockartiges Untergewand, von einem Gürtel um den Leib zusammengehalten, mit weiten Aermeln und an den Säumen mit Hermelin verbrämt, darüber ein schwerer Mantel von derselben Farbe mit verschlungenen Goldstickereien und einem lang herabhängenden Kragen von Hermelin, endlich die in ihrer Form eigenthümliche und hinlänglich bekannte Dogenmütze. Die Gestalt, halbe Figur in Lebensgröße, ist die eines Mannes im angehenden Greisenalter, von imponirender Haltung, die Rechte leicht vorgestreckt, als ob sie einem ernsten, ruhigen Befehl als maßvolle Geste diene, während die Linke in der Höhe des Gürtels eine Art kleiner Notiztafel und ein zusammengefaltetes, mit ein paar Buchstaben beschriebenes Papier umspannt hält. Jede der Hände ist mit einem Ringe geziert, von denen der eine, als Emblem der hohen Staatswürde, an die alljährlich am Himmelfahrtstage übliche und auf dem Bucentauro stattfindende Vermählung des Dogen mit dem Meere erinnert. Der Ausdruck des Gesichtes bekundet einen würdevollen, kräftigen Geist und eine reiche Lebenserfahrung, die den Zügen einen leisen Hauch von Wehmuth, wenn nicht gar von einem gewissen bitteren Schmerzbewußtsein aufprägte. Auf der Stirn ließen die Jahre, die Thaten und die Gedanken ihre ernsten Spuren zurück, und wenn auch die Lippe in ihrer Geschlossenheit etwas herb und stolz erscheint, so leuchtet doch aus dem graublauen Auge jene versöhnende Milde, welche warmes Vertrauen erweckt und die schönste Mitgift des Greisenalters ist.

*) Zur Zeit Palma's lebte Gasparo Contarini (geb. 1485, gest. 1542), der als Gesandter mit Carl V. den Frieden zwischen dem Kaiser und der Republik unterhandelte und später als päpstlicher Legat dem Reichstage zu Regensburg i. J. 1541 beiwohnte, aber nie Doge war. Das Alter der Familie geht, nebenbei bemerkt, daraus hervor, daß sich schon unter den Wählern des ersten Dogen von Venedig i. J. 697 n. Chr. ein Contarini befand. S. Daru Hist. de Venise. I. p. 33.

Die Kunst des Malers strebte mit dem Charakter der dargestellten Persönlichkeit Hand in Hand zu gehen. Er arbeitete mit kräftigem, derben Auftrag, unterließ dabei aber nicht die Spuren der Pinselführung zu sänftigen; und wenn man sieht, wie sich im Colorit des Fleisches ein eigenthümlicher gelblicher Ton geltend macht, so wird man hierin eine Eigenschaft erkennen, welche dieses Gemälde mit allen anderen Werken des älteren Palma gemein hat, und ein Argument zu Gunsten derer, die es eben dem genannten Meister zuschreiben.

Das Leben Palma's ist ziemlich von Dunkel umhüllt. Die Einen setzen seine Geburt vor das Jahr 1500, die Anderen noch weit irrthümlicher ins Jahr 1540; während eine unverhältnißmäßig größere Wahrscheinlichkeit für die Annahme spricht, daß er etwa um das Jahr 1510 (vielleicht zwischen 1508 und 1512) das Licht der Welt erblickte und zwar zu Serinalta im Gebiet von Bergamo. Für dieses Datum läßt sich wenigstens die Autorität Vasaris anführen, der in seinen Malerbiographieen, die im Jahre 1568 erschienen, mit Bezug auf Palma die kurze Notiz beibringt, der Genannte sei vor einigen Jahren in einem Alter von nur acht und vierzig Jahren gestorben. Nach dem Urtheile gediegener Kunstästhetiker, welche Palma in zahlreichen Werken genauer kennen zu lernen Gelegenheit hatten, folgte derselbe zuerst dem Stil des Giovanni Bellini, später aber der durch Giorgione eingeschlagenen Richtung, namentlich dem Koryphäen dieser Richtung, dem großen Tizian, von dem er, wie schon der alte Biograph der venetianischen Maler, Ridolfi, bemerkt, eine gewisse Süßigkeit angenommen, während er vorher dem Giorgione mit Glück nachgeahmt, besonders in der eigenthümlichen Strenge seiner Köpfe, wenn auch nicht in seiner Gluth und Kraft. Manches seiner Werke characterisirt in sehr belehrender Weise den ganzen Uebergang von der älteren zur neueren Malerei in Venedig. Zuletzt entwickelte sich Palma zu einer immer größeren und kräftigeren Eigenthümlichkeit mit dem vorherrschenden Streben des Naturalisten, der treffend wählt, nach guten Regeln zusammenstellt und mit Bedacht und Fleiß ausführt. Das Berliner Museum besitzt außer dem Bildniß des Dogen noch drei Werke von Palma, welche, allerdings nur ganz im Allgemeinen betrachtet, seinen drei Entwicklungsperioden entsprechen, wobei wir indeß nicht zu bemerken vergessen, daß er auch in seiner zweiten Periode, ja selbst in seiner dritten, sich noch nicht völlig von den Einflüssen seiner ersten Lehre aus der alten Schule frei machen konnte; es sind dies: eine Madonna mit dem Kinde, dem Character Bellinis verwandt, ferner eine Madonna mit Heiligen zur Seite, worin sich in der weichen Modellirung der Köpfe und in ihrem individuell characteristischen Ausdruck entschieden die neue Richtung kund giebt, während die Gesammtauffassung und die Behandlung der Gewänder gleichfalls noch der ersten Periode und der ursprünglichen Weise des Malers angehören; endlich eine heilige Familie (Maria, das vor ihr liegende Kind verehrend, dabei Joseph dasselbe betrachtend), ein Gemälde, in dem sich eine spätere Entwicklung bemerklich macht. Palma ist besonders ansprechend in seinen Frauen- und Knabenköpfen, die sich durch große Anmuth und Lieblichkeit auszeichnen. Er malte mit außerordentlichem Fleiß, so daß sich seine Werke, namentlich in den Fleischpartieen, unter seiner Hand ganz ungemein glätteten, und wie schon oben erwähnt worden, erblickt man ebenfalls in den Fleischtönen vorzugsweise jene hellgelbliche Färbung, welche den immer etwas erkältenden Eindruck aller sorg-

sameren und penibleren Glättung durch ihre Wärme glücklich wieder überwindet und sogar auf die Empfindung mancher Beschauer als ein besonderer Reiz wirkt.

Die bedeutendsten Werke Palma's sind: die heilige Barbara zu Sancta Maria Formosa in Venedig; ferner ein großes Gemälde in dem Versammlungssaale der Brüderschaft von der Schule zu Sct. Marcus, worin der Maler die Geschichte darstellte, wie der Körper des heiligen Marcus auf einem Schiffe nach Venedig gebracht wird (eine Seesturmscene voll reicher Erfindung und edler Naturwahrheit); sodann des Künstlers eigene Person, im Anblick einer Himmelskugel begriffen; ferner ein Abendmahl in Sta Maria Mater Domini und Unsere lieben Frauen in Sct. Stefano zu Vicenza, letztere beide mit unübertrefflicher Lieblichkeit und in augenscheinlicher Anlehnung an Tizian gemalt u. s. w. Wer die Gallerien von Florenz, Wien, Dresden, München u. s. w. durchwandert, mag dieses Verzeichniß nach seinem eigenen Geschmack noch weiter vervollständigen; vielleicht begegnet er auf seiner Wanderung auch einem reizenden Frauenkopfe, der ihn ganz besonders fesselt, dem Bildniß der berühmten schönen Violanta.

Wer war diese schöne Violanta? Die Tradition nennt sie eine Tochter des Meister Palma, ohne uns sonst aber nähere Kunde über sie und ihre Schicksale zu geben. Nur so viel wissen wir, daß Tizian, der sie malte, ein warmes Interesse für sie hegte. War Violanta seine Geliebte? Wenn unsere Annahme über die Geburts- und Lebenszeit Palma's richtig ist, so dürfte wohl Niemand eine solche Frage bejahen können, da zwischen Violanta und Tizian eine Altersdifferenz von mindestens fünfzig Jahren liegen würde. Nichtsdestoweniger haben einige Schriftsteller diese Frage bejaht und um den Altersunterschied zu mildern, das Geburtsjahr Palma's, des Vaters, beträchtlich hinaufgerückt. Andere Berichterstatter erzählen nur, daß Tizian nach Palma's Tode als Beschützer der Tochter aufgetreten sei. Auch Paris Bordone verewigte das schöne Weib durch seinen Pinsel in einem Portraitbilde, welches sich in München befindet.

Andere hervorragende venetianische Portraits und Portraitmaler des Museums. Unter allen Malerschulen Italiens wurde das Portrait am frühesten, am häufigsten und mit der höchsten Entwicklung in der der Meister von Venedig cultivirt. Hier wurde am zeitigsten jenes Element erkannt, welches der Darstellung des menschlichen Individuums die wahre Fülle des Lebensfonds verleiht: die vorzugsweise Berücksichtigung des menschlichen Antlitzes, die an die Natur sich eng anschließende characteristische Behandlung und der physiologische Ausdruck desselben. Auf der anderen Seite trug der Glanz des äußeren Daseins, der sich in der reichen und mächtigen Stadt entfaltete und der das persönliche Bewußtsein mit einer höheren Selbstschätzung und Eitelkeit erfüllte, nicht wenig dazu bei, an eine künstlerische Verewigung der vergänglichen, edleren Formen des Leibes zu denken. Die vornehmen Geschlechter konnten ihrem Stolze nicht wohlthuender schmeicheln, als wenn sie ihre Paläste mit den Bildnissen ihrer Familienmitglieder, besonders derer, die sich einen Namen erworben, schmücken ließen, um den Enkeln eine lebendigere Erinnerung zu vermachen.

Wenn wir jene Abtheilungen der Berliner Gallerie mustern, welche die Werke der älteren Venetianer enthalten, die Werke des Giovanni Bellini und derjenigen seiner Schüler, welche, obwohl sie weit in das sechzehnte Jahrhundert hinüberreichten, nichtsdestoweniger der Auffassungs- und Behandlungsweise ihres Meisters treu blieben, so fällt uns besonders ein Bildniß von Vincenzio Catena in die Augen, ein vortreffliches Portrait des Grafen Raimund Fugger. Raimund war der Bruder jenes Anton Fugger in Augsburg, jenes unermeßlich begüterten Handelsherrn, in dessen Hause Kaiser Carl V. während des Reichstages von 1530 Wohnung genommen. Das Bildniß Catenas läßt nichts von dem hohen Reichthum der Familie ahnen: kein Pomp der Gewandung, kein kostbarer Sammet, kein Pelzwerk, keine goldene Kette, keine Edelsteinagraffe am Barrett — nichts gewahren wir von alledem; statt dessen erblicken wir in einem einfachen schwarzen Kleide eine anspruchslose edle Gestalt im kräftigen Mannesalter mit reichem blondem Bart, blauen Augen, hohen Augenlidern und von feinen, aber scharfen und bestimmten Zügen; halbe Figur und das Haupt nachlässig von einer leichten Mütze bedeckt. Die Meisterschaft des Malers bekundet sich dabei in zwei schätzenswerthen Vorzügen; einmal verstand er es, die Attitude durch eine freie Herrschaft über die ihr verliehene maßvolle, lebendige und in Wahrheit sprechende Bewegung zu beseelen, andererseits behandelte er das Colorit des Gesichtes und der Hände mit der kunstvollsten Verschmelzung der Töne. Wenn dagegen die Modellirung noch nicht mit voller Kraft, Rundung und Substantialität hervortritt, und wenn wir der Carnation noch eine größere Wärme und Saftigkeit wünschen müssen, so liegt der Grund dieser allerdings untergeordneten Mängel eben darin, daß Catena, wie gleicherweise ein anderes Gemälde von ihm, eine Madonna mit dem Kinde und Heiligen, darthut, der Methode seines Meisters folgte und sich von der Neuerung Giorgiones fern hielt.

Auch von Giorgione besitzt die Gallerie zwei Portraitbilder und wir haben hier Gelegenheit, ein paar Worte über diesen Meister zu sagen, die uns um so nothwendiger erscheinen, als wir seiner schon so oft gedenken mußten und als er einen der bedeutendsten Plätze in der geschichtlichen Entwicklung der venetianischen Kunst einnimmt. Giorgio Barbarelli, so lautet der eigentliche Name des Meisters, wurde zu Castel franco, einem Flecken im Gebiet von Treviso, im Jahre 1478 geboren und in Venedig erzogen. Seine früheste Neigung zog ihn zur Musik, und man erzählt, daß er die Laute mit großer Fertigkeit gespielt habe. Wenn man behaupten darf, daß das Colorit gleichsam die musikalische Seite der Malerei sei, so wird man vielleicht in dieser Neigung Giorgiones ein Element erkennen, welches nicht ohne Einfluß auf seine spätere Ausbildung war; denn zweifelsohne verleiht die Musik dem Empfinden einen Schmelz und, im Fall wir uns so ausdrücken dürfen, eine Vollsaftigkeit, die gar wohl das ganze Wesen eines Menschen zu durchdringen und mit ihrer Eigenthümlichkeit zu färben im Stande sind.

Nachdem sich indeß Giorgione für die Malerei als seinen Lebenslauf entschieden, begab er sich in die Werkstätte des Giovanni Bellini und folgte anfangs, wie seine Mitschüler, der Richtung des berühmten Lehrers. Nicht lange jedoch dauerte es, und er ließ dem ihm einwohnenden eigenthümlichen Geiste freies Spiel. Daher der besondere Character seiner selbstständigen Werke und

seiner Behandlungsweise, welche zunächst besonders von Tizian angenommen wurde und im Verlauf die ganze venetianische Malerei umgestaltete. Giorgione strebte vor allem nach plastischer Rundung seiner Gestalten durch möglichst kräftigen Ausdruck der Modellirung und nach der vollen Frische des Lebens im Colorit. Seine Werke athmen eine Gluth, einen Schmelz und eine Farbenharmonie, die sie von den früheren Venetianern aufs bestimmteste unterscheiden; dabei unterstützte ihn eine feurige Einbildungskraft, eine reiche Erfindungsgabe und eine leichte Hand hinlänglich, um seine Vorwürfe mit der vollkommensten Freiheit der Bewegung auszustatten. Wenn ihn Tizian nichtsdestoweniger später überflügelte und den ersten Preis unter den Venetianern davontrug, so lag ein Hauptgrund dieser Erscheinung vielleicht darin, daß Giorgione schon im Jahre 1511, im drei und dreißigsten seines Lebens, starb, mitten in seiner Entwicklung und ehe es ihm gelungen war, zur richtigen Mäßigung seiner Eigenthümlichkeit und zur ruhigen Ausprägung der vollendeten Schönheit zu gelangen.

Die Ueberlieferung giebt zwei Ursachen seines Todes an. Die Einen sagen, seine Geliebte habe ihn mit der Pest angesteckt, während Andere erzählen, er sei aus Gram gestorben, weil ihm einer seiner Schüler jene entführt habe. Seine Hauptwerke befinden sich in Venedig und nur dort läßt sich sein Verdienst und seine Größe nach Gebühr würdigen.

Die beiden Portraitbilder, welche das hiesige Museum besitzt, geben keine ganz genügende Vorstellung von seiner Eigenthümlichkeit und von seinen Vorzügen, am wenigsten das Gemälde, welches die Brustbilder zweier Männer darstellt, von denen der eine einen Brief vorliest, während der andere aufmerksam zuhört. Obwohl in den Physiognomieen ein feiner und seelenvoller Ausdruck liegt, so leidet die Behandlung dennoch an einer gewissen Monotonie und Härte. Weit mehr dagegen erkennt man den bedeutenden Meister aus dem kräftigen, so wie mit Gluth und Schmelz gemalten Portrait einer einzelnen männlichen Figur, deren Gesichtsausdruck ebenso den Lebemann, wie auf der andern Seite eine strenge und brüske Natur bekundet.

Von Tizian sehen wir außer dem gegenwärtig behandelten Portrait der Lavinia noch zwei Bildnisse, das des Admiral Mauro und des Künstlers eigenes Conterfei im angehenden höheren Alter. Als Tizian in seinen jungen Jahren von der Staatsregierung Venedigs den Auftrag erhielt, die von anderen Meistern, z. B. von Giovanni Bellini, begonnenen umfangreichen malerischen Arbeiten im großen Rathsaale fortzusetzen und zu vollenden, fand er zuerst Gelegenheit, öffentlich einen Beweis von seiner Virtuosität im Portrait abzulegen. Er malte eine Scene aus dem Leben des Kaisers Friedrich Barbarossa, wie sich derselbe nämlich dem Pabst Alexander III. zu Füßen wirft (ein Werk, das später durch Feuer zu Grunde ging), und brachte in diesem Gemälde eine Reihe von Bildnissen vornehmer und distinguirter Venetianer an. Der Rath ertheilte ihm dafür die Sensaria mit einem Gehalt von dreihundert Thalern, das heißt ein wirklich offizielles Portraitmaler-Amt, indem ihm als Gegenleistung für diesen Gehalt die Verpflichtung oblag, den Dogen zu malen. Seitdem gingen aus Tizians Werkstatt eine außerordentliche Fülle von Bildnissen hervor, die Bildnisse fast aller Notabilitäten seiner Zeit. Das Portrait des Admirals Joannes Mauro trägt die Jahreszahl 1538, eine Gestalt von jener Kraft, wie wir uns etwa den

alten deutschen Lanzknechthäuptling Georg Frundsberg denken und wie er auch wirklich im Abbilde von Hans Holbein dem jüngeren zu schauen, eine breite mächtige Gestalt von hoher physischer Stärke, verbunden mit biederer Einfachheit und Gutmüthigkeit im Ausdruck der edlen Gesichtszüge. Der dunkle rothbraune Teint des Antlitzes erzählt von heißem Sonnenbrand, von Sturm und Wetter auf wilder See, von muthiger Arbeit und von derber Erquickung nach überstandener Mühe und Gefahr, und die hohe kahle Stirn ragt empor, wie eine Klippe, deren Fläche von den anbrausenden Wogen glatt gespült worden. Leider ist das Bild sehr nachgedunkelt, so daß die Gegensätze von Licht und Schatten in ein zu schroffes Verhältniß traten und in den dunklen Partieen selbst viele der feineren Nuancen verloren gingen. Die Carnation zeigt sich ungemein glühend, fest und wie aus einem Guß.

Ob Tizians eigenes Portrait ächt oder nur eine Schulcopie ist, wofür es von Vielen gehalten wird, dürfte schwer zu bestimmen sein. Die Pinselführung bekundet eine hohe Meisterschaft und eine sichere, kecke Hand, was um so deutlicher zu erkennen ist, als das Bild unvollendet blieb und uns einen Blick in die Handhabung der Technik werfen läßt. Ein energischer Greis von hochrother lebenskräftiger Farbe des Gesichts, aber nicht von jener gemüthvollen Ruhe und Milde der Züge, welche das Alter ziert, sondern von einem etwas harten, heftigen und mißgünstigen Ausdruck.

Wie wohlthuend spricht uns dagegen das Bildniß des berühmten Baumeisters und Bildhauers Sansavino von Batista Franco (gen. il Semolei, geb. 1510, gest. 1561) an. Franco's Gemälde zeigen neben den Vorzügen der Venetianer zugleich einen Einfluß der florentinischen Schule, namentlich in der Zeichnung, der Art, daß die Plastik der Formen in Bezug auf Schmelz und Wärme ein wenig gedämpfter erscheint, als dies sonst bei den Venetianern der Fall zu sein pflegt. So auch hier. Der dargestellte Meister trägt einen einfachen dunklen Rock und einen schwarzen Mantel; über Stirn und Augen wirft der Rand des schlichten Baretts einen klar durchsichtigen Halbschatten; das Haupt neigt sich leise der linken Schulter zu; in der Linken hält er eine Papierrolle, zweifelsohne den Plan einer neuen architectonischen Schöpfung, während seine Rechte einen Zirkel führt und mit dem Zeigefinger auf jene Rolle deutet, eine lebendige und sprechende Attetude seiner Berufsthätigkeit. Der lange schwarze Bart erhöht den ernsten Ausdruck des Gesichts, in dessen edlen Zügen sich ein tiefes Gemüthsleben mit melancholischer Stimmung abspiegelt. Es ist, als ob der Meister selber an die Vergänglichkeit seiner mächtigsten Schöpfungen denke, und als ob man unter sein Bild jene Worte schreiben müsse, die man in der Westminsterabtei an dem Monumente Shakespeares liest:

Die wolkumhüllten Thürm' und Prachtpaläste,
Die Feiertempel, ja der Erdball selbst,
Und was darin wohnt: Alles wird zergehn,
Und, wie dies leere Schaugepräng' verschwindend,
Zurück nicht lassen einen Hauch . . . . .
(Shakespeares Sturm, Act IV. Sc. 1.)

Halb Genre-, halb Portraitbilder sind zwei treffliche Werke von Bernardino da Pordenone, einem Verwandten und Schüler des Giov. Antonio Licinio da Pordenone. Das eine stellt einen jungen Mann dar, einen Ballschläger mit dem Ball in der Rechten und dem Werkzeug zum Schlagen desselben in der Linken, der sich von einem Knaben den Leibgurt festschnallen läßt, eine Gestalt von heiterer, warmer Lebensfrische und von großer Weichheit in der Modellirung und im Colorit. Einen Gegensatz im Ausdruck wie in der Behandlung bildet das andere Werk des Meisters, das Bildniß eines geistlichen Lehrers von scharfen, männlichen und strengen Zügen, der einen von Ehrfurcht und Begeisterung ergriffenen Knaben unterrichtet und mit der Rechten bedeutungsvoll in die Höhe weist.

Von Paris Bordone sind gleichfalls zwei Bildnisse vorhanden, namentlich das sehr gelungene Portrait einer jungen vornehmen Dame von naiver und pikanter Frische des Ausdrucks. Bordone war im Jahre 1500 von adligen Eltern in Treviso geboren und wurde nach Venedig geschickt, um sich hier den Wissenschaften zu widmen. Allein die Liebe zur Kunst siegte bei ihm und er erlernte die Malerei unter Anleitung Giorgiones und Tizians, in dessen Hause er sich sogar, wie erzählt wird, eine Zeit lang aufhielt. Später ließ er sich in seiner Vaterstadt nieder und erwarb sich einen solchen Namen, daß ihn König Franz I. nach Frankreich berief. Hier mußte er den König und verschiedene Damen vom Hofe abmalen, so wie er auch vielfach vom Herzog von Guise und vom Cardinal von Lothringen beschäftigt wurde. Nachdem er sich sodann noch in künstlerischen Absichten in Augsburg und Mailand aufgehalten, begab er sich wieder nach Venedig, wo er noch einige Kirchen mit seinen Werken schmückte und im Jahre 1570 starb.

Ein Portrait-Genrebild von Alessandro Bonvicino aus Brescia, genannt Moretto (etwa von 1490 bis 1550 oder 1560), einem Schüler Tizians, der von der Pracht und dem weichen Schmelz der Venetianer zu einer schlichteren und strengeren Weise der Darstellung zurückkehrte, dabei aber keineswegs die Eigenthümlichkeiten einer individuellen Characteristik und eines warmen Vortrages aufgab, führt uns in das Comtoir eines Kaufmannes, wo der Handelsherr eben dabei ist, die geschäftlichen Meldungen, welche ihm einer seiner Untergebenen, muthmaßlich der Expedient seiner Schiffe und Frachten, macht, anzuhören und vielleicht zu Papier zu bringen, eine Scene, die uns einen Blick in jene materiellen Lebenssphären thun läßt, aus deren regem und immer weiter um sich greifendem Getriebe die Macht Venedigs ihre Kräfte sog, um stolz das Haupt zu erheben und Jahrhunderte lang über Länder und Meere und über alle Schätze der Erde, der Kunst und des Daseins zu gebieten.

Aus Morettos Schule ging einer der größten Portraitmaler der damaligen Zeit hervor. Giambatista Moroni, der um das Jahr 1550 blühte und 1578 starb. Das Museum besitzt von ihm das eigene Bildniß und das Conterfei eines jungen Mannes in schwarzer Tracht, beide von ungemeiner Feinheit der Auffassung, wie der Behandlung, so daß sich das psychologische Element und der Character der dargestellten Persönlichkeiten in voller Lebendigkeit ausspricht.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir in der bisherigen Weise die übrigen Bildnisse der Venetianer und der ihnen verwandten Meister einzeln mustern. Es giebt deren noch ganz

treffliche aus der Schule des Giorgione und des Tizian, z. B. die Portraits des berühmten Architecten Palladio und des Andrea Navagero, des Gesandten der Republik am Hofe Kaiser Carls V. und Königs Franz I. Desgleichen nennen wir hier die Namen der Maler Giovanni Cariani und Andrea Schiavone, von denen letzterer seine eigene interessante, von einem melancholischen Hauch umflossene Persönlichkeit verewigte. Das Bildniß eines jungen vornehmen Cavaliers von einem Meister aus der Schule von Bergamo ist einerseits wegen der starken Impastirung in den Gewändern bedeutend nachgedunkelt, bewahrte aber in seinen Fleischpartheien eine Vollsaftigkeit, einen Farbenluxus, einen Schmelz, eine Frische und Klarheit, worüber man zu staunen veranlaßt wird.

Endlich gehören dieser Richtung noch an einige Werke von Jacopo und Leonardo Bassano und von Tintoretto. Bei Tintoretto, so hoch dieser Meister auch sonst, indem er den Geist Michel Angelos in die Kunstwerkstätten Venedigs einführte, wegen seiner kraftvollen Auffassung und dramatisch-leidenschaftlichen Lebendigkeit zu schätzen ist, beginnt sich bereits die Neigung zu äußerlichen Effecten zu bethätigen, wodurch die Portraitmalerei später allmählig in Routine und Manier ausartete. „Tintoretto", sagt einer der jüngsten und scharfsinnigsten Schriftsteller über Malerei, M. Unger, sehr richtig, „nahm den Stil Tizians mit Geist auf, suchte aber in seinen Bildnissen eine gesteigerte Wirkung hervorzubringen, die bereits Tizian mit der größten Feinheit, in Berücksichtigung der natürlichen Bedingungen, auf das entsprechende Maaß geführt hatte. Die höchste Lebensfähigkeit geht bei ihm durch eine ruhige Offenbarung des Schönen in ein harmonisches Leben über, während Tintoretto durch ein heimliches Effectuiren dasselbe mehr partiell bethätigt, wodurch anderen Theilen das Recht entzogen wird, nach Maßgabe ihrer Kraft zum Gesammtlebensfonds beizusteuern." Indeß steht Tintoretto noch in manchen seiner gelungenen Bildnisse dem Tizian sehr nahe, wie man dies aus zwei Werken des Museums, dem Portrait eines vornehmen ritterlichen Herrn von kräftiger Jugend und von geistvollen feinen Zügen, und aus dem eines ehrwürdigen, bedeutenden Greises in der Amtstracht der Procuratoren des heiligen Marcus, leicht erkennen wird.

Die Schulen von Venedig entfalteten von früh an einen wunderbaren Fleiß. Alle Gallerieen der Welt sind reich mit ihren Werken versehen, und auch in unserem Museum erblicken wir noch einige werthvolle Gemälde derselben, an denen wir unmöglich stumm vorüber gehen können. Zum größten Theil gehören sie der kirchlichen Sphäre an.

Seltsamer Weise läßt das anmuthigste unter ihnen den Namen seines Schöpfers vermissen und wir wissen nur, daß es von einem „ausgezeichneten Meister der venetianischen Schule" herrührt. Es stellt das so unendlich oft wiederholte Thema der Gottesmutter mit dem Kinde dar, wie sie von Heiligen verehrt wird, weicht aber gänzlich von dem traditionellen Stil der Gruppirung ab, indem der Thron der Madonna nicht die Mitte einnimmt, sondern sich zur Rechten des Beschauers aufbaut, um den übrigen Gestalten eine mannigfaltigere und mehr ins historische Genre

übergehende Entfaltung ihrer Bewegungen und Stellungen zu Theil werden zu lassen. Wir sehen hier die würdige Greisengestalt des Joseph, die heilige Katharina, den kleinen Johannes mit dem Lamme, einen bittenden Cherub und den heiligen Sebastian, an einen Baum gefesselt und von Pfeilen durchbohrt, einen Jüngling von den herrlichsten Formen des Körpers und dem seelenvollsten Ausdruck der schmerzerfüllten Mienen. Obwohl die Farben schon ein wenig verblaßten, so verloren sie doch noch nichts von ihrem Schmelz, der die Innigkeit der Auffassung zur edelsten und lieblichsten Harmonie verklärt. Dabei bekunden die Schönheit und Rundung der Gruppe, die Leichtigkeit der Bewegung und die vollendete Reinheit der feinen Modellirung einen Künstler, der eben so sicher die Pinselführung beherrschte, wie er seinen Stoff mit geläutertem Geschmack und warmem Empfinden auffaßte.

Ein ähnliches Altarblatt, in welchem sich die Meisterschaft der Modellirung des Nackten an einem heiligen Sebastian aufs glänzendste erprobte, malte Paris Bordone. Schade nur, daß es Bordone an harmonischer Durchbildung und allseitiger Entwicklung gebricht. Denn wenn uns auch einige Einzelheiten, wie eben die Gestalt des Märtyrers Sebastian und die beiden lieblichen Engelknaben an den Stufen des Thrones ganz ungemein ansprechen, so vermissen wir doch in anderen Partieen des Gemäldes den ideelleren Character der Auffassung und das schöne Ebenmaaß der Linien. Wir haben namentlich die unbedeutende Persönlichkeit der Madonna und den Mangel an reinen und edelfallenden Formen ihrer Gewandung im Auge. Uebrigens wiederholt sich die Darstellung des heiligen Sebastian noch einmal in unseren Werken aus der venetianischen Schule auf eine werthvolle Weise, und zwar in einer Einzelfigur, die von einem, dem Moretto verwandten Meister herzurühren scheint.

Für andere Gemälde der kirchlichen Richtung genügt vielleicht ein Blick im Vorübergehen; wir meinen die Anbetungen der Madonna in einem zweiten Bilde von Paris Bordone, ferner von Girolamo Romanino, von Lorenzo Luca da Feltre, von Francesco Vecellio, dem Bruder Tizians (mit Anklängen an die frühere venetianische Schule und ohne den Farbenschmelz und die Weichheit des großen Namens- und Blutsverwandten), eine Anbetung der Hirten von Moretto, in einem etwas gewöhnlichen und allgemeinen Stil, und eine Madonna mit Elisabeth und den Kindern Christus und Johannes von demselben, von schöner, kräftiger und bei aller Strenge freier Zeichnung, aber, vielleicht durch den Einfluß der Zeit, etwas trüb und hart in den Tönen; endlich ein großes Gemälde von dem schon genannten Romanino „Christus von den Angehörigen betrauert." Romanino stammt wie Moretto aus Brescia, und obwohl den Venetianern verwandt, erkennt man in ihm doch einen Künstler von eigenthümlicher und selbstständiger Entwicklung, der sich durch eine lebhaft bewegte und kraftvoll naturalistische Auffassung und Behandlung auszeichnet. Sein Colorit ist äußerst energisch, aber etwas hart, schwer und grell im Einzelton wie in der Zusammenstellung. Wenigstens in diesem Gemälde, während wir allerdings in einem Brustbilde der „Judith mit dem Haupt des Holofernes" (wie es der Katalog nennt, obgleich Mancher darin auch eine Salome mit dem Haupte des Johannes erblicken könnte) weit mehr Saft, Harmonie und

Verschmelzung entdecken, eine Art Emailton des Colorits, wenn wir diese Pinselführung noch näher characterisiren sollen.

Noch ragen endlich zwei Gemälde nach Texten des Neuen Testamentes durch ihre an characteristischen Motiven reiche und lebendig wahre Auffassung hervor. Mag man vielleicht immerhin ein Bild, wie das von Giov. Antonio Licinio da Pordenone „Christus wäscht den Aposteln die Füße" in der Färbung trübe und trocken finden, so wird man doch nicht leugnen können, daß der Geist der Scene sich nicht nur klar und deutlich ausspricht, sondern auch mit einer Frische und Naivetät in der Erfindung auftritt, die der Natur aufs glücklichste abgelauscht wurde. Wie liebenswürdig, um nur dies zu erwähnen, äußert sich der Respect des einen Apostels, der eben den einen Fuß, und nur den einen, mit zaghafter Scheu zum Waschen hinreicht, der Respect vor der hohen Ehre, die ihm durch seinen Herrn und Meister zu Theil wird! Von Pordenones „Ehebrecherin vor Christo" haben wir oben ausführlicher gesprochen. Dasselbe Thema behandelte noch ein anderer Venetianer des Museums, Bonifazio, ein Schüler Tizians, aber in umfangreicheren Dimensionen als eine figurenreiche, lebenvolle Volksscene. Die Zeichnung ist mit gewandter Routine entworfen, die Färbung kräftig, wenn auch ohne den Schmelz des großen Lehrers, die Gruppirung bewegt und dabei leicht und natürlich; die schöne Sünderin mit ihrer Schmerzgeberde und die rohen Schergen an ihrer Seite ein Meisterstück der Auffassung und des Ausdruckes!

Christus mit dem Kreuze,

von Solario.

Obwohl das Berliner Museum kein Werk von dem größten Meister Mailands, von Leonardo da Vinci*), besitzt, so wird die künstlerische Thätigkeit dieser Stadt nichts desto weniger durch eine Reihe werthvoller Gemälde repräsentirt, welche theils von einigen Zeitgenossen, theils von unmittelbaren Schülern des Genannten, theils endlich von solchen Malern herrühren, die sichtbar von demselben influencirt wurden. Wir nennen hier die Namen Gaudenzio Ferrari, Andrea Solario, Giovan Antonio Beltraffio, Francesco Melzi, Bernardino Luini.

Andrea Solario, genannt del Gobbo, von Mailand, blühte um das Jahr 1530. Von seinen weiteren Lebensumständen ist nichts bekannt, ja selbst seine künstlerische Persönlichkeit schwebt im Dunklen und Unbestimmten, indem man ihn mehr als einmal mit Andrea Solai oder Solaino, auch wohl mit Andrea de Salerno verwechselte, endlich gar, wie ein Kupferstich von Boulanger that, in Anton Solari umtaufte. Man findet in ihm Elemente, die aufs entschiedenste an Leonardo da Vinci, und neben diesen (namentlich in muthmaßlich späteren Werken) andere, die an

*) Leonardo da Vinci, geb. 1452, gest. 1519, lebte in Mailand von 1482 bis 1490 und veranlaßte hier einen hohen Aufschwung der Kunst, während die Jahre seiner Entwicklung und seiner späteren Thatigkeit, nach 1499, Florenz angehören.

Le Christ portant la croix.

Christ carrying the Cross.

Gaudenzio Ferrari erinnern; daher man glauben darf, er sei ursprünglich bei Leonardo in die Lehre gegangen, habe sich aber später nichts desto weniger auch dem leitenden Einflusse des Gaudenzio hingegeben. Wie dem auch sei, er verschmolz die Eigenthümlichkeiten der beiden genannten Meister mit einander und wird schon von Vasari als ein guter Colorist und trefflicher Maler bezeichnet. In der Technik folgt er im Ganzen dem Gaudenzio, namentlich in dem meist hellen Gesammtton, in den heiteren durchsichtigen Farben und in den Linien der Gewänder; dagegen strebte er in den mehr geistigen Elementen, in der Tiefe der Auffassung und in der innigen Zartheit und Lieblichkeit des Ausdruckes, besonders der Köpfe, dem Leonardo nach. Man lobt von ihm vorzugsweise eine Himmelfahrt der Gottesmutter in Pavia, eine Madonna im Museum des Louvre zu Paris, eine Salome, die vom Henker das Haupt des Johannes in Empfang nimmt. Nicht minder gehört gewiß auch das Gemälde des hiesigen Museums „der kreuztragende Christus" zu seinen schönsten Werken, wie es in gleicher Weise als eine Perle der ganzen Sammlung bezeichnet werden darf.

Das Gemälde stellt den Heiland in halber Figur dar, wie er das Kreuz nach Golgatha trägt und das Haupt dem Betrachter zuwendet. Die Linien des Antlitzes prägen die edelsten Formen aus, eine geistige Natur von zartem, mildem Character. Um die Stirn und um das glatt gescheitelte und in sanften Locken auf den Nacken herabfallende, dunkelblonde Haar schlingt sich die Dornenkrone; ihren scharfen Spitzen entquellen purpurne Tropfen; das große, tiefe Auge vergießt ein paar heiße, volle Thränen; der Mund mit den blassen zagenden Lippen ist leise geöffnet; Alles drückt einen tiefen, aber milden Schmerz aus, der den heiligen Tribut eines eben so schmerzvollen Mitleides zu erflehen scheint.

Doch ist hiermit noch lange nicht der geistige Inhalt dieser Gestalt erschöpft. Der Maler schuf mit innigster religiöser Begeisterung, und es schlich sich in sein Werk ein Zug ein, von dem er sich selber wahrscheinlich keine Rechenschaft ablegen konnte, und den wir um so mehr hervorheben müssen, als wir ihn, trotz der Fülle schöner und tiefempfundener, biblischer Bilder aus den alten Malerschulen, doch nur selten fanden. Solarios kreuztragender Christus ist ein ächtes Andachtsbild, und mehr, ein ächt christliches Andachtsbild. Nicht der Schmerz eines leidenden Menschen ist der innerste specifische Character des Gemäldes; es liegt hinter diesem Schmerz noch etwas, was sich der genauen nüchternen Definition des Wortes entzieht, etwas Unsagbares, etwas Geheimnißvolles, was uns magisch anzieht und doch wieder wunderbar fremd entgegentritt; kurz die ganze, wir möchten sagen, schauerliche Mystik des mittelalterlichen Christenthums selber; schauerlich im Sinne des räthselhaft Erhabenen und jenes Widerspruches, der aus dem Schmerz eine neue Art von Seligkeit saugt. Und jene rothen Tropfen, die von der wunden Stirn des Erlösers perlen, erinnern uns lebendig an die wunderbaren Sagen vom heiligen Graal, dem Symbol religiös-ritterlicher Abenteuer und dem Mittelpunkt seltsam phantastischer, christlicher Heldendichtungen. Geheimnißvoll steht der Ueberwinder des geistigen Todes vor uns, und scheint inmitten seines Seelenleidens und während er uns leise jammernd anblickt, das furchtbare Marterholz wie ein theures Erbtheil sanft an seine Brust zu drücken.

In verwandter Weise geht die Technik auf die Bedeutung des Inhaltes ein. Die Zeichnung ist edel, einfach und stillvoll gemessen; die Modellirung bei aller Bestimmtheit doch außerordentlich weich. Indem das rothe, klar getönte Gewand, nur auf der linken Schulter haftend, von den übrigen Theilen des Oberkörpers herabgesunken ist, wird der Rücken, die rechte Schulter und der rechte Arm nackt sichtbar. Es ist dies nicht das blühende Fleisch der Venetianer, sondern eine Carnation, die uns durch ihren geistigen Ausdruck an den Ernst der Asceſe gemahnt; und vielleicht trägt der eigenthümliche Character der Schatten mit ihrem zart verschleiernden Grau hierzu nicht wenig bei. Man wirft dem Solario vor, er sei oft kleinlich und überflüssig in der Ausführung; unser Bild trifft dieser Vorwurf wohl nicht; höchstens läßt sich sagen, der Maler habe sich einer sehr sorgfältigen und glatten Behandlung befleißigt.

Unser Museum besitzt, um es hier gelegentlich zu erwähnen, noch eine ähnliche Darstellung des kreuztragenden Christus, welche dem Giannantonio Razzi, bekannter unter dem Namen Sodoma oder Soddoma, von Siena, der von 1479 bis 1554 lebte, zugeschrieben wird. Doch ist dieses Bild von geringerer Tiefe und Eigenthümlichkeit der Auffassung, wie des Eindruckes, während das Werk des Solario einen in der That abgeschlossen, typischen Character documentirt.

Vertumnus und Pomona,

von Francesco Melzi.

Lassen wir dem Solario noch ein paar Bemerkungen über einige andere werthvolle Gemälde aus der mailändischen Schule folgen.

Das so eben genannte Werk des Francesco Melzi galt früher für eine Schöpfung des Leonardo da Vinci selber, so viel Geist und Anmuth herrschen darin. Vertumnus, der Gott und Beschützer der Gartenfrüchte, war, wie verschiedene Dichter singen, der Liebhaber der Pomona, und pflegte mannigfache Gestalten anzunehmen, um der Verehrten zu nahen. Eine solche Metamorphose wählte der Maler für seine heitere Idylle, die fast in das Gebiet des Humors hinüberschweift, ein Gebiet, welches die alten Italiener selten abgeschlossen für sich und in besonderen Vorwürfen cultivirten, während andererseits ihre ernstesten, aber mit Seelenfrische, Gesundheit und Naivität aufgefaßten Werke in ihren nebensächlichen Motiven oft die munterste Laune blicken lassen.

Pomona sitzt in äußerst gefälliger, nur für ein paar kurze Momente der Ruhe bedachter Attitude auf einem Steingeschiebe unter einem von Reben umrankten Baume in einer fruchtbaren, gras- und blumenreichen, im Hintergrunde von bizarrer Felsenformation abgeschlossenen Landschaft; neben der Göttin auf dem Ruhesitz ein Körbchen mit Früchten, an dem ihre beiden Hände liegen; ihr Oberkörper ist mit einem zarten, weißen, schleierartig durchsichtigen Gewande bekleidet, welches über der rechten Brust auseinander gegangen; eine Gestalt von hohem Liebreiz, wie mit Aphroditens Gürtel selber geschmückt. So sitzt sie da, das Haupt leise geneigt, die Blicke halb gesenkt, auf der Wange ein zartes Roth; lieblich vor sich hinlächelnd und den Worten des Vertumnus

lauschend. Dieser aber kam an sie heran in der Gestalt einer alten Frau von kräftig individuellem und lebendig munterem Charakter, in bewegter, auf einen rasch gethanen Gang deutender Attitude, in der Linken einen schlichten, stützenden Stock, während er mit der Rechten Pomona leise auf die Schulter tupft, um freundlich neckisch ihre achtsamere Aufmerksamkeit zu gewinnen für das, was es ihr augenblicklich mit eigenthümlichen, gutmüthig schelmischen Lächeln zuraunt. Scheint es nicht, als ob er innerlich sich seiner Verwandlung mit ganzer Seele freue, und sich vor jeder Erkennung sicher wähne? Als ob er der Geliebten von dem „fernen Vertumnus" eine Botschaft bringe, vielleicht einen holden Antrag, dessen Aufnahme er so in eigener Person zu erlauschen strebt? Aber scheint es nicht auch auf der andern Seite, als ob Pomona die Täuschung durchschaue, und darum halb in holder Scham, halb in lieblicher, vielleicht auf scherzhaften Entgelt sinnender Arglist, lächelnd vor sich niederblicke?

Nicht wenig wird die Anmuth der Auffassung und Zeichnung noch durch die Frische erhöht, in der sich die Farben erhielten. Fast glänzen sie, als ob sie erst vor wenig Tagen aufgetragen worden wären. In der Pinselführung aber herrscht eine Glätte, die wohl die richtige Mitte überschreitet, so daß namentlich einige Fleischpartien ein allzugeleckes, im Eindruck der Stofflichkeit des Wachses sich näherndes Ansehen gewannen.

Brustbild der Madonna, von Bernardino Luini. Luini ist vielleicht der bedeutendste, gewiß der tiefste und innigste unter den Schülern Leonardo da Vinci's, und machte uns stets den Eindruck, als ob wir ihn den Johannes, den blonden, sanften Lieblingsjünger dieses Meisters nennen müßten. Klingt sein Name selber nicht so weich wie Musik?

Musik ist auch die Seele des kleinen Bildchens, dessen wir hier gedenken. Die Züge der Madonnen Luini's haben nicht jene Idealität, jene geheimnißvolle heilige Unnahbarkeit der Madonnen Raphaels, aber sie sind nichts desto weniger edel, von schönem Ebenmaße, und schimmern uns die zarteste Anmuth unter dem Schleier holder Frömmigkeit entgegen.

Im Schmelz des Colorits weht uns eine Weichheit an, die mit der bewundertsten Eigenthümlichkeit des Correggio und seiner Schule rivalisiren darf. Und man braucht nur einen Blick auf einige kleinere Gemälde ganz in unmittelbarer Nähe, z. B. auf eine Anbetung der Hirten (Nr. 223 des Kataloges), ein reizendes Bildchen aus der Schule Correggio's, einen Johannes der Täufer als Kind (Nr. 220), ebenfalls im Geiste des Genannten, oder einen Christus am Kreuze (Nr. 221) von Lelio Orsi, einem Schüler desselben, zu werfen, um sich von der Meisterschaft des Mailänders im Colorit zu überzeugen.

Die heilige Barbara, von Antonio Boltraffio. Was dieses Werk im Schmelz des Colorits vermissen läßt, ersetzt es durch einen Adel und eine Harmonie der Zeichnung, die uns entschieden an Raphael gemahnen. Die Heilige steht in aufrechter, majestätischer Haltung,

und ernst ruhigen Blickes da; in ihrer Rechten hält sie den Kelch des Heils und des Martyrthumes. Landschaftliches Terrain, mit dem symbolischen Gefängnißthurm zur Linken, bildet den in seiner Färbung möglichst stumpf, monoton und nebensächlich behandelten Hintergrund. „Der ganze Obertheil dieser Figur," bemerkt Franz Kugler mit fein combinirendem Forscherinstinct, „scheint übrigens, der Composition nach, dem Leonardo da Vinci anzugehören, wenigstens erinnert derselbe lebhaft an den mit farbige Stiften gezeichneten Entwurf eines weiblichen Portraits von Leonardo's Hand, welchen die Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand besitzt."

Besonders imponirend zeigt sich der Fall der Gewandung in seinen ebenso einfachen, wie schönen und reinen Linien. Die ganze Gestalt gleicht einer Statue von der würdigen Gemessenheit einer Antike.

Venus und Amor, von Pontormo. Ebenso wenig wie von Leonardo da Vinci besitzt das Museum ein Werk des Michelangelo Buonaroti, wohl aber mehrerer Gemälde, die theils nach Zeichnungen von ihm, theils in seinem Geiste ausgeführt wurden; so nach seinem Entwurfe das genannte Bild von Pontormo, das wir eben um dieses Umstandes willen erwähnen.

Man weiß, daß Michelangelo nach dem Erhabenen, Großen, Gewaltigen und Colossalen trachtete, und wenn sich auch in einem so sanften, harmlosen Vorwurf, wie eine Venus und ein Amor, wenig Gelegenheit hierzu bot, so gewahrt man dennoch die Absicht, durch die Mächtigkeit des Körperlichen und durch eine gewisse kräftige Elasticität in der Bewegung über die Gränzen einer weichen, stillen Idylle hinauszugehen. Diese Venus ist nicht die zarte Göttin von Paphos, nicht die ideale Schaumentstiegene, nicht die feine Gestalt, wie sie aus Marmor gemeißelt in Florenz zu erschauen; sie gleicht vielmehr dem derben, vollsaftigen Weibe, der Venus des Britten Shakespeare in seinem üppigen, von Farbenkraft und Keckheit der Zeichnung strotzende Gedicht „Venus und Adonis."

Die Göttin liegt in voller Nacktheit und en desordre, mit Ausnahme der modisch sorgfältigen und gezierten Coiffure auf einer Hügelerhöhung in einer weiten Landschaft unter niederem schattendem Gebüsch oder Gesträuch. Der Oberkörper stützt sich auf den untergestellten linken Arm, das rechte Bein ist mit emporragendem Winkel des Kniees zusammengezogen; die Gestalt macht eine energische Wendung mit dem Leibe, wie um sich aus der Ruhe zu erheben; colossale Gliedmaßen von der üppigsten Kraft. Nicht minder derb zeigt sich der muntere Liebesgott, der gefährliche Knabe mit dem Köcher, derb in seinen Formen, derb in seiner ziemlich unbändigen Gebärde. Denn während er mit der Linken das Haupt der Mutter liebkost, tritt er ihr mit dem einen Beine plump und täppisch in den Schooß und auf die Lende. Doch läßt es die robuste, mannhafte Dame ruhig geschehen: sie scheint des Knaben zu bedürfen; denn sie langt mit der einen Hand nach einem Pfeil aus seinem Köcher, während

[illegible] des Königl. Museum in Berlin A.H. [illegible]

La Sainte Vierge avec l'Enfant

The Virgin and Child — Die Jungfrau und Kind

die andere mit zeigendem Finger eine entsprechende Geste macht. Vielleicht erspähte sie den schönen Adonis, vielleicht den Trojaner Anchyses, da er noch ein Jüngling war und am Berge Ida seine Heerde weidete. Ihr Herz ist schwach, mag sie der Maler uns immerhin in der Kraftgestalt einer Amazone oder als einen weiblichen Herkules vorgeführt haben.

Leider entsprechen der Ausdruck der Köpfe und das Colorit nicht der lebendigen Gesundheit der übrigen Anlage; jener ist steif, trocken und leer, dieses gleicht mehr kalkigen Freskotönen, als dem Safte des Oeles.

Christus von Joseph von Arimathia und Magdalena beweint, von Sebastian del Piombo. Sebastian ist ein Venetianer (geb. 1495, gest. 1547) und arbeitete häufig nach Ideen von Michelangelo, in dessen unmittelbarer Nähe er selbst längere Zeit lebte. Das Bild, welches wir in der Ueberschrift bezeichneten, trägt durchweg das Gepräge des zuletzt genannten erhabenen Meisters und kann als ein Muster einer ebenso großartigen, wie kräftigen Modellirung gelten. Die Gestalten, zum Theil nur in halber Figur, überragen das Maaß der gewöhnlichen Körperdimensionen; aber trotz dieser Colossalität gelangt die Innigkeit der Composition nichtsdestoweniger zur Wirkung, die tiefe Trauer zweier liebevollen Herzen, des greisen Joseph, der den Leichnam des Heilandes, den Oberkörper, in der Höhe hält, und der Magdalena, welche seine vom Wundmal des Kreuznagels durchbohrte Hand jammernd betrachtet.

Das Bild ist auf eine Marmorplatte gemalt.

Madonna mit Heiligen,

von Andrea del Sarto.

Wir stehen hier vor einem der vorzüglichsten Schätze des Museums, über dessen Geschichte wir ziemlich genau unterrichtet sind. Andrea malte dieses Werk im Auftrage des Giuliano Scala für ein Dominikanerkloster in Sarzana, einem Ort im Genuesischen. Aus den Hallen des Klosters wanderte das Bild später in den Palast der Familie Mari zu Genua, von hier nach Paris, wo es J. Laffitte auf der Versteigerung Laperrière's für 45000 Frcs. an sich brachte, und als endlich die Gallerie des Laffitte im Jahre 1835 zersplittert wurde, erwarb es Friedrich Wilhelm III. für das Berliner Museum. Das Gemälde trägt die Jahreszahl 1528 und stammt somit aus den letzten Lebensjahren des Künstlers.

Andrea wurde nach der wahrscheinlichsten Annahme im Jahre 1488 zu Florenz geboren, und nannte sich, obwohl sein Familienname Vannucchi lautete, del Sarto, indem er der Sohn eines Schneiders war. Die Sage leitete seine Abstammung sogar aus dem Norden, aus Flandern, her, und erzählt, sein Vater habe ursprünglich van Huysen geheißen und sei wegen eines

Todtschlages aus seiner Heimath nach Italien, nach Florenz, geflohen, wo er sich niedergelassen.

Der junge Andrea kam zuerst zu einem Goldschmidt in die Lehre. Als ihn hier ein florentinischer Maler und Holzschnitzer Giovan Barile verschiedene Entwürfe zu Gefäßen und Zierrathen mit vielen Geschick zeichnen sah, nahm ihn derselbe, der das Talent des Knaben erkannte, zu sich und unterrichtete ihn in den Anfangsgründen der Kunst drei Jahre lang. Nach Verlauf dieser Zeit trat Andrea in die Kunstwerkstätte des Piero di Cosimo ein, der damals unter den florentinischen Malern (lebte von 1441 bis 1521) eines hohen Rufes genoß, und vollendete hier seine Ausbildung. Aber nicht lange währte das Verhältniß zu diesem Meister: Piero war ein Mann von seltsamem Character, schweigsam und wunderlich, so daß sich Andrea trotz seines sanften, nachgiebigen Wesens schlecht mit ihm vertrug.

Um dieselbe Zeit etwa machte Andrea die Bekanntschaft des jungen talentvollen Malers Marcantonio Franciabigio (Franciscus Bigio, geb. 1483. gest. 1524, im hiesigen Museum durch eine Vermählung der Maria und ein schätzenswerthes Portraitbild vertreten), eine Bekanntschaft, welche bald in die herzlichste Freundschaft überging, und für beide Künstler von guten Folgen war, indem sie sich gegenseitig durch ihr redliches und begeistertes Streben aufs lebendigste anregten. Sie bezogen ein gemeinsames Atelier; denn auch Franciabigio verließ seinen Lehrer und Meister Marietto Albertinelli, da derselbe, wie wir lesen, Schenkwirth ward. Von Albertinelli (geb. um 1465, gest. um 1512), erwähnen wir hier nebenbei, besitzt das Museum gleichfalls eine Talentprobe und zwar malte er den untern Theil in der Himmelfahrt Mariä von Fra Bartolomeo, verschiedene Heilige, welche um das Grab der Gottesmutter versammelt sind.

Andrea's erste öffentliche und größere Arbeiten begannen mit dem Jahre 1510: ein Cyclus von Bildern aus dem Leben Johannis des Täufers für eine Layenbrüdergesellschaft, die sich Compagnia della Scalza nannte, und bald darauf Darstellungen aus dem Leben des Philippus Benizzi für die Servitenkirche Santa Annunziata (in Florenz), für die er auch später noch sehr oft, man kann sagen, fast während seiner ganzen kunstreichen Laufbahn, zeitweilig beschäftigt war. Leider aber verstand sich unser Meister schlecht auf seinen materiellen Vortheil; seine ihm angeborene Schüchternheit hinderte ihn, seine Talente nach Gebühr zu verwerthen, er gab sich meist mit einem kümmerlichen Lohn zufrieden, und blieb deshalb fast sein ganzes Leben lang in dürftigen Vermögensumständen.

Zugleich hebt nach den ersten dieser größeren Arbeiten eine zweite Entwicklungsperiode Andrea's an, die sich von seinen Anfängen, in denen der Künstler seine unmittelbarste Eigenthümlichkeit documentirte, merklich unterscheidet. Eine namhafte Kunstkritik spricht sich hierüber folgendermaßen aus:

„In seinen Jugendwerken finden wir ein sich ausbildendes Talent, als dessen Hauptmerkmale ungekünstelte Natürlichkeit, treues Streben nach Charakteristik, vernünftige Ordnung und Gruppirung, harmonische Färbung und anmuthige Darstellung, verbunden mit richtiger

und gewandter Zeichnung sich ausweisen. In seinen ersten Leistungen zeigt er sich noch etwas befangen. Die Figuren sind ein wenig hager, die Gewänder eckig, die Composition dürftig. In keinem dieser Werke muß man indeß einen großartigen, überströmenden Geist, einen bedeutenden Reichthum von Ideen, eine auffallende Eigenthümlichkeit der Bildung, ein sehr warmes und lebhaftes Colorit erwarten. Dies sind Eigenschaften, welche unsrem Künstler nicht so wie jene zu Theil geworden sind. Seine Werke sind, wie sein Character, freundlich und ansprechend, auf ihrer Stufe vortrefflich, ohne Ansprüche auf das machen zu wollen, was sie nicht besitzen und was nicht in ihrer Natur liegt. Andrea hat den Umfang seiner künstlerischen Fähigkeiten sehr wohl erkannt, sich nie an Gegenstände gewagt, welche die kühne und erhabene Phantasie eines Buonarotti oder die Begeisterung des Urbinaten erfordern, sondern mit ausdauerndem Fleiße in einem beschränkten, aber darum doch höchst lobenswerthen Kreise sein Talent zu der Höhe ausgebildet, deren er fähig war, und auf diese Weise Werke geliefert, welche für die Bewunderung aller Zeiten geschaffen sind. Er hätte sich vielleicht einen ausgedehnteren Kreis eröffnen können, wenn die natürliche Schüchternheit seines Characters es ihm erlaubt hätte, wäre aber wahrscheinlich aus demjenigen herausgetreten, in welchem er sich so angenehm und liebenswürdig gezeigt hatte. Sein Stil hat zwar nachher an Größe, seine Composition an Mannigfaltigkeit und Wechsel zugenommen, letzterer aber hat niemals einen sehr großen Reichthum an Ideen gezeigt, während seine Natürlichkeit, deren reinste Eigenthümlichkeit wir in seinen Jugendbildern finden, dadurch vielleicht etwas verwischt worden ist. Sein Colorit hat spärer sehr gewonnen, so daß er auch in diesem Bezuge unter den florentinischen Künstlern seiner Zeit einen hohen Rang einnimmt, namentlich was eine vollkommene Kenntniß der Harmonie der Farben betrifft, ohne daß es indessen doch, mit höchst wenigen Ausnahmen, entweder sehr lebhaft, oder warm geworden wäre, weshalb er durch die Werke der früheren Florentiner sehr in Schatten gestellt wird. Es ist indessen zu bedauern, daß uns nur ein einziges beglaubigtes Oelbild aus seiner Jugendzeit übrig geblieben, und daß seine Fresken alle zu bedeutend gelitten haben, um zu einer Vergleichung dienen zu können."

Zu Anfang der zweiten Periode seines künstlerischen Schaffens tritt auch die Zeit ein, wo Andrea sein stilles mäßiges Leben aufgiebt und sich den jovialen Ergötzungen verschiedener seiner Collegen beigesellt. Er selbst stiftete zwei lustige Künstlergesellschaften, eine Academia, del pajolo (des Kessels) und della cazzuola (der Mauerkelle). Ueber die erstere wissen wir manches Nähere. Sie bestand aus einer Anzahl junger Maler, Bildhauer und Architecten, deren Namen uns von der Geschichte aufbewahrt wurden, und die sich an bestimmten Tagen versammelten, um sich durch Gesang, durch Vortrag scherzhafter Poesien, durch Witze und Erzählungen zu ergötzen. Dabei wurde wacker gezecht und geschmaust; und unter andern lag es jedem Theilnehmer ob, ein Gericht in einer neuen und ungewohnten, bizarren Gestalt zu erfinden und aufzutischen. Andrea, lesen wir, brachte einmal folgendes Gericht zum Vorschein: Es stellte, sagt unser Gewährsmann, einen achtseitigen, auf Säulen ruhenden Tempel dar; der Boden war eine Schüssel mit Gallerte, muschähnlich in Abtheilungen von verschiedener

Farbe getheilt. Die Saulen, welche den Porphyr nachahmten, waren hohe und dicke Knackwürste, Basis und Capital von Parmesankäse, das Gesimse von Backwerk, und die Tribüne von Marzipan. Den Altar bildete eine Pastete mit großen, leuchterähnlichen Aufsätzen. In der Mitte stand ein Chorpult von kaltem Kalbfleisch, mit einem Gesangbuch, dessen Blätter von Nudeln, und dessen Noten von Pfefferkörnern waren. Die Chorsänger und Kleriker waren Kramsvogel mit offenen Schnäbeln, alle mit Chorröcken von dünnem Schweinsdarm; und hinter ihnen als Chorherren einige gemästete Tauben mit ihren aus Mangold-Scheiben gefertigten rothen Capuzen.

Man schreibt dem Andrea eine sehr gelungene poetische Burleske zu, eine freie italienische Uebersetzung des Homerischen Frosch- und Mäusekrieges. Sollte dies Werk ächt sein, (was durch seine Unkenntniß im Griechischen nicht widerlegt wird, da er seine humoristische Bearbeitung ja nach einer vorhandenen Uebersetzung anfertigen konnte), so darf man vielleicht annehmen, es sei damals und im Interesse jener gesellschaftlichen Ergötzungen entstanden.

Leider indeß erfahren wir, daß Andrea del Sarto, von seinem Drange nach Genuß hingerissen, kein rechtes Maaß im Vergnügen zu halten wußte, und durch das schwelgerische Treiben an seiner Gesundheit gefährdet wurde. Und wie Bacchus selten allein kommt, stellte sich auch Venus ein, die ihn in jener Zeit zu einem Schritte verleitete, der auf sein ganzes späteres Leben den übelsten Einfluß ausübte.

Andrea begann nämlich, sowohl gegen das Interesse seiner Kunst, wie gegen das mißbilligende Urtheil seiner Freunde einen ernsthaften Liebeshandel mit einer gewissen Lucrezia del Fede, der Frau eines Mützenmachers, einem jungen schönen, aber äußerst koketten und herrschsüchtigen Weibe. Lucrezia fesselte den sanften, schwachen Mann der Art, daß er sie nach dem Tode ihres Gatten im Jahre 1512 heirathete. Das Portait dieser Dame ist vielfach auf die Nachwelt übergegangen. Unser Museum selbst besitzt ein von Andrea alla prima gemaltes Brustbild derselben; ein hübscher Kopf von einem üppigen, aber nicht geistigen, sondern sinnlichen Ausdrucke. Außerdem begegnen wir den Zügen der Lucrezia in den meisten Madonnen des Künstlers, denen es daher auch an Idealität gebricht.

Trotz aller dieser angedeuteten Hindernisse indeß, die sich der Entwickelung und dem höheren Aufschwunge des Andrea entgegenstellten, gewann der Name des Meisters an Ausbreitung. Im Jahre 1518 berief ihn Franz I. nach Frankreich und schickte ihm ein ansehnliches Reisegeld. Andrea folgte der Einladung an den Hof des kunstsinnigen Monarchen, in dessen Umgebung sich damals schon seit einigen Jahren ein anderer berühmter Landsmann, Leonardo da Vinci, befand. Er begann seine Thätigkeit in Fontainebleau mit einem Bildniß des Dauphin. Franz, heißt es, machte ihm nach dieser Leistung ein Geschenk von 300 Scudi, und wies ihm, nachdem er die (jetzt in Louvre befindliche) Charitas des Malers gesehen, einen beträchtlichen Gehalt an. Von Tage zu Tage mehrten sich die Bestellungen und Arbeiten, und Andrea vollendete in Frankreich eine große Menge von Bildern, da er eine sehr leichte und rasche Hand besaß. Auch viele andere Große außer dem Könige schenkten ihm ihre Gunst, vor allem Louise

von Angoulême und der Connetable von Montmorency. Er hielt es jedoch nicht lange in Frankreich aus; namentlich, erzählt man, trieb ihn die Eifersucht auf seine Frau nach Florenz zurück. Der König entließ ihn in Gnaden, nachdem der Künstler das Versprechen gegeben, baldigst wieder zu kommen, und ließ ihm außerdem eine Summe Geldes auszahlen, wofür er inzwischen in Italien Gemälde und Antiken ankaufen sollte.

Allein bei seiner Ankunft in Florenz erlag der Maler einer Anwandlung seines Leichtsinns, die ziemlich sonderbar in ihrer Art war. Er vergaß seine Rückkehr nach Frankreich, seine Aufträge, und brachte das ganze Geld, welches er von dem Könige für letztere in den Händen hatte, durch, indem er sich eine Zeit lang mit seiner Frau und guten Freunden dem lockersten Leben und der Verschwendung hingab. Er verscherzte sich auf diese Weise nicht nur die Huld des Königs, sondern zugleich auch die beste und vielleicht einzige Gelegenheit, aus seiner dürftigen Lage emporzutauchen und zu einem reichlicheren Lohn für seine Arbeiten zu gelangen. Denn wenn ihm der König auch später auf die Verwendung einiger einflußreicher Personen wieder verzieh, so wollte er ihn doch nie mehr sehen. Und Andrea fiel in seine frühere, durch seine Verheirathung noch vermehrte pecuniäre Bedrängniß zurück.

Sein ferneres Leben bis zu seinem Tode ist durch eine große Menge von Werken bezeichnet, darunter, wie oben schon angedeutet worden, abermals Vieles im Auftrage des Servitenklosters, Fresken, Staffeleibilder, Decorationsgemälde für festliche Gelegenheiten, Copieen nach anderen großen Meistern u. s. w. Wie geschickt er in letzterer Hinsicht gewesen, davon ist uns ein Beispiel aufbewahrt worden. Pabst Clemens VII. wollte nämlich, wahrscheinlich im Jahre 1525, das von Raphael angefertigte Portrait des Pabstes Leo X. mit den Cardinälen (gegenwärtig in Neapel) an den Herzog Friedrich II. von Mantua verschenken und beauftragte den Ottavian de' Medici, das kostbare Werk einzupacken und fortzuschicken. Ottavian indeß wollte das Original behalten und ließ deshalb in aller Eile eine Copie anfertigen und zwar durch Andrea del Sarto. Diese fiel so trefflich aus, daß Alle, selbst Giulio Romano, der Schüler Raphael's, getäuscht wurden, und daß sich sogar neuerdings wiederum kunstkritische Stimmen erhoben, welche ihr die Ehre der Originalität vindiciren wollten. Rosari indeß schon klärte die Angelegenheit auf, was er mit um so größerer Autorität thun konnte, als er dem Andrea selbst bei der Arbeit der Copie geholfen.

Während Andrea so jahrelang in ziemlich ruhiger Zurückgezogenheit schuf und mit Anstrengung um seinen Lebensunterhalt rang, begann die Pest in Florenz zu wüthen. Die Krankheit steigerte sich so, daß im August des Jahres 1527 mehr als 500 Menschen täglich starben, und daß Jeder, dem es irgend die Verhältnisse erlaubten, sein Heil in der Flucht suchte. Auch Andrea del Sarto verließ Florenz mit seiner ganzen Familie und nahm seine Wohnung (wenigstens finden wir ihn hier im December 1528) im Kloster der Nonnen von San Piero zu Luco im Mugellothale, wo er nach Kräften thätig war.

Später kehrte er nach Florenz zurück und wurde in der That noch, im Jahre 1530, ein Opfer der furchtbaren Seuche, in einem Alter von vielleicht höchstens zwei und vierzig

Jahren. Seine Gattin überlebte ihn, nachdem sie dem armen Künstler, der um ihrethalben seine Ruhe, sein gutes Vernehmen mit den Eltern, seine Freundschaft mit manchem edlen Genossen, sein höheres Streben, kurz sein ganzes Lebensglück in die Schanze geschlagen hatte, noch in der letzten Stunde seines Daseins einen Beweis von ihrer Lieblosigkeit und Rohheit gegeben. Sie floh den Kranken aus Furcht vor Ansteckung.

Aus dem schönen Portrait Andrea's, von Pontormo (seinem Schüler) gemalt und im hiesigen Museum unter Nr. 239 aufgestellt, läßt sich der ganze Character des Mannes herauslesen: eine harmlos ruhige, sanfte und weiche Natur, gefällig ansprechend, auch nicht ohne Ernst, aber ohne Energie und Kraft und ohne jene geheimnißvollen Eigenschaften, welche den Schwung der Seele beflügeln. Eines seiner besten von ihm selbst gemalten eigenen Bildnisse befindet sich in der Sammlung der Malerbildnisse der florentinischen Gallerie und wurde bei zufälliger Gelegenheit wunderlicher Weise auf einen Ziegelstein ausgeführt.

Lassen wir dieser biographischen Skizze noch in Kürze eine artige Anecdote aus dem Leben Andrea's nach Vasari's Mittheilung folgen.

Im Jahre 1524 hatte ein wohlhabender Mann im Städtchen Prato, Namens Messer Baldo Magini, dort durch Antonio da San Gallo ein marmornes Tabernakel errichten lassen, welches er mit dem Bildnisse der heiligen Jungfrau zu schmücken wünschte. Man hatte Andrea del Sarto in Vorschlag gebracht, und Baldo that dem Genannten zu wissen, daß er ihn wählen würde. Inzwischen aber empfahl Antonio da San Gallo einen seiner Bekannten, Niccolo Soggi aus der Schule Perugino's, einen sehr mittelmäßigen Maler von großer Einbildung. Andrea del Sarto, der hiervon keine Ahnung hatte, begab sich in Begleitung eines jungen Gehülfen nach Prato, um zu malen, fand aber da den Niccolo vor, dem die Arbeit bereits übertragen worden war. Obwohl man del Sarto auf diese Weise schon hinlänglich beleidigt hatte, so fügte Niccolo dem undelicaten Betragen des Messer Baldo noch eine Kränkung des Andrea auf eigene Hand hinzu, indem er sich zu der Aeußerung vermaß: er wolle um jede beliebige Summe mit ihm wetten, daß er den Preis davontragen werde, wenn beide um die Wette malten. Del Sarto indeß, der sonst so wenig Energie besaß, fand diesmal eine kurze, bündige und den Unverschämten sofort zurechtweisende Replik. „Ich habe," sagte er, „hier einen Knaben bei mir, der nicht viel von der Kunst versteht; willst du mit diesem wetten, so bin ich bereit, das Geld für ihn einzusetzen. Mit mir aber sollst du es um nichts in der Welt thun; denn wenn ich auch gewänne, so würde es mir doch keine Ehre bringen, und verlör' ich gar, so müßte ich mich vor allen Menschen schämen!" Zugleich bemerkte Andrea dem Baldo ironisch, Niccolo werde das Bild sicherlich auf eine Weise ausführen, daß Alle, die zu Markte zögen, ihre Freude daran haben sollten, — und ging hierauf ruhig nach Florenz zurück.

Das Gemälde des Andrea del Sarto, welches wir im Stahlstich vorführen, „Madonna mit dem Christuskinde und Heilige," gehört zu jener Gattung von Darstellungen der älteren, wie ältesten italienischen Meister, an denen das Berliner Museum so überaus reich ist. Auch

das ungeübte Auge wird hier sofort den Unterschied von den verwandten Vorwürfen der Venetianer, deren wir einige namhaft machten, gewahren, den Unterschied in der Auffassung und Behandlung der Florentiner und der Venetianer. Während Letztere mehr nach einem gewissen idealen Schönen trachten und dabei doch weltlicher bleiben, erreicht Andrea del Sarto durch sein Eingehen auf individuellere Charakteristik nichts desto weniger eine spirituellere Wirkung. Sein Gemälde ist schlicht, naiv ernst und von religiösem Hauche beseelt, der sich, wenn auch nicht gerade in der Madonna selbst, so doch in den meisten übrigen Gestalten mit vieler Wärme ausspricht. Die beiden Gruppen der Heiligen zeigen eine natürlich leichte und einfach bedeutsame Anordnung; das Colorit ist kräftig, lebhaft und harmonisch.

Die Darstellung der Madonna mit Heiligen gehört zu den stereotypen Aufgaben der alten katholischen Kunst, und es bildete sich hierfür schon frühzeitig, namentlich seit der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, eine bestimmte, gleichsam architectonisch-conventionelle Form aus, von der man nur selten abwich, indeß es erfindungsreichen Talenten gleichwohl gelang, eine geistvolle Abwechselung und Mannichfaltigkeit in das an sich einförmige Thema zu bringen. Es sind diese Darstellungen im eigentlichen Sinne Andachtsbilder und zugleich wirkliche Vorbilder der Andacht. In erhabener Glorie, entweder auf einem Throne sitzend oder von einer Wolke getragen, dem Symbol des Niederschwebens aus höheren Regionen, und unterstützt von kleinen Engeln, bietet die Gottesmutter mit dem Knaben den Heiligen ihren wundervollen Anblick dar; während Letztere theils verklärt zu ihr aufschauen, theils für sich selbst in stille Betrachtung, Schwärmerei oder Begeisterung versunken da stehen oder knieen, oder auch zuweilen die Hände betend zu ihr emporstrecken, um für die zu flehen, welche noch in ihren Schwächen und Sünden auf Erden wandeln, oder die schon in der Stätte der Reinigung büßen und auf Erlösung harren. So bekundet endlich in diesen Gemälden der ganze Katholizismus sein innerstes Wesen, seine Hierarchie des Himmels, seine gestaltenreiche Stufenleiter der Vermittelung zwischen dem Menschen und Gott, und wir können dieselben die wahren Altarblätter seines Allerheiligsten nennen.

Es bleibt nun noch übrig, die Gestalten der Heiligen, die der Madonna des del Sarto huldigen, mit Namen zu bezeichnen. Links (vom Beschauer aus) erblicken wir der Herabschwebenden zunächst den ernst begeisterten Apostel Petrus, den Pförtner des Himmels; ihm zur Seite im graugelblichen Ordenshabit die würdige Greisengestalt des heiligen Benedictus von Nursia (in Umbrien), den Stifter des großen occidentalischen Mönchsordens im Kloster von Monte Cassino bei Neapel; näher dem Beschauer zu kniet auf den Stufen, die zum Hintergrund emporsteigen, der heilige Onuphrius, die Hände auf seinen Stab stützend, ein nackter, hagerer und greiser Eremit des Waldes, das Bild eines frommen Büßers und Ascetikers, rauh und vernachlässigt im weltlichen Aeußern, mit ungepflegt herabhängenden, gebleichten und zottigen Locken; ganz vorn die halbe Figur des heiligen Celsus. Ihm gegenüber, ebenfalls in halber Figur und aus dem Bilde herausblickend, steht die heilige Julia mit dem Palmenzweig in der Rechten; dahinter wie Onuphrius knieend und das Auge halb nie-

dergeschlagen die heilige Catharina, erkenntlich an ihrem Märtyrer-Emblem, dem Bruchstück eines Rades; wieder hinter ihr zwei aufrecht stehende Gestalten, von denen die eine rechts im Mönchsgewand und mit der Flamme in der Linken der heilige Antonius von Padua, die andere der Evangelist Lukas, dessen symbolisches Thier, den Löwen, wir im Schatten unter der Wolke der Madonna liegen sehen. Den Raum der rund gewölbten Wandnische im Hintergrund nimmt die heilige Mutter mit dem auf ihrem Schooß stehenden Knaben ein.

Madonna di Colonna,

von Rafael Sanzio.

Dieses herrliche Gemälde, welches sich dem Auge des minder kunstgebildeten Betrachters durch keinerlei Pomp aufdrängt, sich besonders wegen seines überaus zarten Colorits gleichsam in den Schleier stiller Bescheidenheit hüllt, offenbart nichts desto weniger alsbald seine wunderbare Schönheit, wenn man die innige Tiefe und naive Anmuth seines Gehaltes und die heilige Simplicität seiner reinen Linien auf sich wirken läßt. Ist man auf diese Weise in das Werk des großen Meisters eingedrungen, so wird man es mit stets sich erhöhendem Genusse betrachten und eine der kostbarsten Perlen des Museums in ihm erkennen.

Die farbliche Beschaffenheit des Gemäldes hat die Kunstkenner zu der Annahme veranlaßt, der Maler sei ihm noch die letzte Hand schuldig geblieben. „Es ist dies," heißt es, „ein unvollendetes Bild, an dem die Haare und der Schleier kaum mit Farben bedeckt sind. Dem Weißzeuge fehlen noch die Schatten, den Fleischtheilen noch die letzte Vollendung, so daß selbst an der Hand der Maria einzelne Theile im Grunde der blauen Luft noch nicht zugedeckt sind. Dem rothen Kleide mangelt noch in den Schatten die gehörige Tiefe des Tones, welche nur durch öfteres Uebergehen zu erreichen ist." Und ferner wird hinzugefügt: „Unter solchen Umständen darf man nach Passavant (dem geistvollen Biographen Raphael's) als sicher annehmen, daß die goldenen Verzierungen, die das Letzte sind, was der Maler am Bilde zu machen pflegt, von anderer Hand aufgesetzt wurden, um dem Bilde das Ansehen der Vollendung zu geben." Von Rumohr glaubt, daß das Gemälde dasjenige sei, welches Raphael für einen sienesischen Edelmann malte und dem Ridolfo Ghirlandajo bei seiner Abreise nach Rom (1508) zur Vollendung des blauen Mantels hinterließ; wogegen Passavant diese Meinung verwirft, da das Gemälde auch heute noch nicht vollendet zu nennen sei, und statt dessen die berühmte, unter dem Namen la belle jardinière in Paris vorhandene Madonna als jenes dem Pinsel des Ghirlandajo überwiesene Werk bezeichnet. Wie dem auch sei, ob das treffliche Bild unvollendet geblieben, oder vielleicht auch in früheren Tagen durch ungeschickte Abwaschungen und Reinigungen beschädigt worden, so viel erkennen wir aus dem Character des Werkes, daß es der späteren Zeit seines Aufenthaltes in Florenz angehört.

Ueber den ursprünglichen Besitzer des Gemäldes fehlt uns die Kunde. Den frühsten

La vierge Marie et l'Enfant.

Virgo Mary & Child — Maria mit dem Kinde

(de Casa Colonna)

Aufenthalt, von dem wir unterrichtet sind, hatte es in dem Hause Salviati in Florenz. Von hier kam es durch Erbschaft an die Familie Colonna in Rom, nach der es seinen Namen führt, und wurde durch den preußischen Gesandten Ritter von Bunsen von Maria Colonna, der Gemahlin des Herzogs Giulio Lante della Rovere, für das Berliner Museum erworben.

Während frühere Madonnen Raphael's in der Auffassung noch den kirchlichen Character mit einer gewissen traditionellen und nur durch die angeborene Anmuth und Innigkeit des Künstlers gemilderten Strenge bewahren, macht sich hier weit mehr schon der rein menschliche Inhalt des frommen Themas geltend. Und dies ist vielleicht gerade der Hauptreiz des schönen Gemäldes.

Madonna ist das zarte, goldblonde, naiv unschuldige Wesen, das Mutter geworden, und ein leiser Hauch mütterlicher Freude liegt über ihr gesenktes Antlitz ergossen. Sie blickt auf den schönen muntern Knaben auf ihrem Schooß herab, der sie in ihrer Andacht, die sie eben aus ihrem kleinen Gebetbüchlein verrichtet, durch seine kindliche Ungeduld stört. Und wie außerordentlich anmuthig und sinnig gewählt ist die Gebärde des Knaben, der, während er mit geöffnetem Munde vor sich hin ein behagliches, kindliches Trällern anzustimmen scheint, mit der Rechten nebenher derb an dem Saume des Gewandes zerrt, das den keuschen Busen der Mutter verhüllt! Dieser Gegensatz des unantastbaren Heiligthumes jungfräulicher Keuschheit und des achtlos zufassenden, gerade an dieser Stelle zufassenden Knaben, über dessen holde Achtlosigkeit in seinen kindlichen Handgriffen die Scham nicht zu erröthen braucht, sondern nur wie die Huld der innigsten Liebe, die Alles gestattet, sanft und zärtlich lächelt, dieser Gegensatz, den der Meister dem lieblichsten Spiel idyllischer Natürlichkeit ablauschte oder instinctiv nachschuf, beseelt das Gemälde mit einem so gesunden Leben und dabei mit einem so feinen Spiritualismus, daß das menschliche Empfinden in seinem ganzen Umfange erquickt wird.

Aus der späteren Thätigkeitsepoche Raphael's, welche mit seinem Uebergange nach Rom anhebt, besitzt das Museum kein Werk, wohl aber einige ebenfalls schon alte Copieen, oder auch Bilder nach seiner Composition. Nicht von besonderer Trefflichkeit in der Ausführung ist die Copie eines jugendlichen Johannes in der Wüste, der dem Francesco Salviati von Florenz nach der Zeichnung Raphael's zugeschrieben wird, ein Bild, von dem viele Wiederholungen mit streitiger Originalität existiren. Schon bedeutender in der Behandlung, obwohl in gleicher Weise noch etwas schwer, wird man die anonyme Ausführung eines Johannes Evangelista finden, der auf dem Adler mit begeisterter Ruhe emporsteigt, indeß er den Offenbarungen und Gesichten des Himmels lauscht, um sie niederzuschreiben; nach der großartig gedachten Composition Raphael's.

Vorzüglich dagegen darf man die Copie einer Madona mit dem Kinde nennen, als deren Original ein Gemälde in der Bridgewater-Galerie zu London betrachtet wird.

Während die Madonna di Colonna den Character heiterer Naivität ausspricht, fließt hier Alles, trotz der lebendigen Gebärde des herrlichen Knaben, in den Ausdruck eines gewissen sentimentalen Ernstes zusammen, eines Ernstes, mit dem auch die tiefere Tönung und Sättigung des seelenvollen Colorits übereinstimmt. Das specifisch Kirchliche ist gänzlich in den Hintergrund getreten und hat dem Styl einer edel menschlichen Schönheit Platz gemacht.

Mit gleicher Befriedigung ruht der Blick auch auf der alten Copie eines Raphael'schen Portraits des Pabstes Julius II. Raphael malte das Original neben seinen Arbeiten der Stanza della Segnatura zwischen 1508 und 1511, wahrscheinlich, so wenigstens vermuthen die Kunstgelehrten, für den Pabst selbst, der es an die Kirche Santa Maria del Popolo schenkte, wo es noch in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts nebst der Madonna di Loretto dem Volke an hohen Festtagen zur Schau ausgestellt zu werden pflegte. Es ist dies jenes herrliche Bildniß, von dem Vasari sagt, es sei so treu und lebendig gemalt, daß man den Pabst selbst zu sehen glaube und sich vor ihm fürchte. Und diesen Eindruck der gemessenen Scheu vor dem gewaltigen Manne macht es in der That, obwohl ihn der Maler in vollkommener Ruhe darstellte, und durchaus keinen furchterregenden Tyrannen aus ihm hervordrohen ließ. Der erlauchte Kirchenfürst sitzt auf einem prächtigen Stuhl mit hoher Lehne, ein kräftiger Greis von noch gesundem Gesichtsausdruck, mit ziemlich langem weißen Bart, mit der Linken an der Seitenlehne des Sessels haftend, mit dem rechten Ellenbogen leicht auf die andere Seitenlehne gestützt und in der Hand ein weißes Taschentuch haltend, den Leib umflossen von einem weißen Talar, um die Schultern einen langen dunkel purpurnen, mit pelzartigem Stoff an den Säumen verbrämten Ueberwurfkragen, auf dem Haupte eine Mütze von gleichem Purpurstoffe, das Haupt selbst ein wenig vorgeneigt und wie die ganze Gestalt nach Rechts gekehrt, den tiefen ernsten Blick in derselben Richtung fixirend, den Mund mit den etwas herabgezogenen Winkeln fest zusammengekniffen, durch und durch das Bild eines alternden, aber noch kühnen, Großes sinnenden, entschlossenen und unerschütterlichen Geistes. In der Zeichnung, Modellirung und Farbengebung vereinen sich geistvolle, individuelle Characteristik, edle Ruhe, Kraft und Einheit zum glücklichsten Ensemble.

Als das Original bezeichnet Passavant das Bildniß im Palast Pitti in Florenz, wiewohl er nicht nachzuweisen vermag, wie es dorthin gekommen, während ein anderer Kunstkritiker die Vermuthung hegt, das Gemälde in Florenz sei wahrscheinlich dasjenige, welches aus der Erbschaft des Herzogs della Rovere von Urbino an seine Nichte Vittoria, Gemahlin des Herzogs Ferdinand II. von Medici, gelangte. Seltsam genug, daß die Geschicke und die Authenticität so bedeutender Werke so häufig in ein kaum aufklärbares Dunkel gehüllt sind.

Johanna von Aragonien.

nach Raphael von Sassoferrato.

Dreihundert Dichter besangen einst Johanna von Aragonien und priesen ihre Schönheit als göttlich. Welche Dame der Welt kann sich gleicher Ehre rühmen? Nicht die griechische Helena, nicht Cleopatra, nicht Paula de Vigny, nicht die Dame von Mercoeur oder die hohe Frau von Vezieres und wie die anderen von den Troubadouren gefeierten Schönheiten alle hießen.

Es ist diese Johanna nicht die gleichnamige Vicekönigin von Neapel, sondern jene Johanna, die dem Ascanio Colonna, Fürsten von Tagliacozzo und Herzog von Palliano, vermählt war, eine Tochter Ferdinand's von Aragonien; und das Bild wurde für Franz I., den vielberühmten Kenner und Verehrer weiblicher Schönheit, gemalt.

Unsere Leser sehen das Portrait der Gefeierten im Stahlstich. Aber sie werden wissen wollen, welche Nuancen der Farbentöne hinzutraten, um den Reiz der herrlichen Formen zu erhöhen. Der Streit über den Schönheitsvorzug der blauen oder braunen Augen, dieses oder jenes Haares, des einen oder des andern Teints ist so alt wie die Welt und er wird fortbestehen so lange, wie die Welt selbst, so lange, als das angeborene Empfinden des Einzelnen das Urtheil seines Geschmackes bestimmt. Denn wie sehr auch das Nützlichkeitsprincip in unseren Tagen immer mehr zur Herrschaft gelangt, so wird man doch nie in Wahrheit auf jene materialistische Anschauung des Socrates über die Schönheit der Augen schwören, wenn derselbe in dem Gespräch des Plato, welches den Namen „Hippias major" führt, den Satz aufstellt, nur solche Augen seien wirklich schön zu nennen, die dem Zweck entsprechen, dem sie dienen, mit anderen Worten solche Augen, die da gut zu sehen im Stande sind. Wir wollen den delicaten Streit keineswegs von Neuem aufnehmen, wollen keine ritterliche Lanze für eine Schönste der Schönen brechen, sondern nur kurz sagen: Johanna von Aragonien besitzt tief dunkelblaue Augen; ihr Haar ist sehr dunkel blond, fast braun, dabei aber von einem goldigen Schimmer umflossen; ihr Teint überaus zart und von jenem Tone, der uns das Bild der Verschmelzung von Lilien und Rosen in die Seele ruft.

Aber Johanna sitzt in reichster Tracht vor uns und wir müssen auch die Damen unter unseren Lesern zufrieden stellen. Denn gewiß fragen sie mit besonderem Interesse nach dem Stoff und nach der Farbe der prächtigen Gewänder. Wir stehen ihnen Rede. Der Hut, den Johanna trägt, ist von dunkelrothem Sammt und mit weißen Perlen und einigen bunten Edelsteinen besetzt; der kleine Pelzkragen auf ihren Schultern dunkelbraun, fast schwarz; das Kleid gleichfalls von Sammt und dunkelroth, oder amaranthfarben wie der Hut und mit gelbem Seidenstoff gefüttert; die Garnitur am Busensaum von Goldbrocat; das die Arme umhüllende Untergewand von einem weißen, gazeartigen, aber dabei ziemlich dichten Stoff.

Endlich fragt man vielleicht noch nach dem Meister, der diese mit vieler Pracht und Kraft gemalte Copie des berühmten Raphael'schen Bildnisses schuf. Sassoferrato entlehnte

seinen Namen von seinem Geburtsorte, hieß eigentlich Giovanni Battista Salvi, wurde im Jahre 1605 geboren und starb 1685, lebte also in der Zeit des Verfalls der italienischen Kunst. Zuerst wahrscheinlich von seinem Vater unterrichtet, ging er später nach Rom und Neapel und studirte hier die Werke der großen Meister der Vergangenheit. Er copirte viele Bilder nach Raphael, Albani, Guido Reni, Baroccio und Anderen und malte zahlreiche Madonnen und Johannesbilder von eigener Composition, aber im Geiste jener Meister. Auch vermuthet man, daß er mit Domenichino in Neapel verkehrt und diesen mannichfach zum Muster genommen habe. Die Kunstkritik nennt ihn sehr richtig einen Eklektiker, der seinen Vorbildern, wenn auch nicht an Kraft und Tiefe, so doch an Milde und Zartheit nahe gekommen, besonders in seinen vielen lieblichen Madonnen, die ihm bei den Zeitgenossen den Namen des Pittore delle belle Madonne erworben. Das Museum zu Berlin besitzt noch mehrere andere Werke von ihm: ein werthvolles Gemälde des heiligen Joseph mit dem Christuskind auf dem Arm, eine Grablegung Christi, oder „der todte Christus von seinen Angehörigen betrauert," nach einer Zeichnung Raphaels aus dessen florentinischer Zeit, eine Madonna mit dem Kinde auf dem Schooß, dem der heilige Joseph die Hand küßt.

Das Bildniß der Johanna von Arragonien existirt in vielen Wiederholungen, von denen mehrere auf Originalität Anspruch machen; doch hält man das in Paris befindliche Gemälde gewöhnlich für das authentisch ursprüngliche Werk.

Die Himmelfahrt Mariä, von Fra Bartolomeo, ein Gemälde, dessen untere Hälfte, wie wir schon oben bemerkten, von Mariotto Albertinelli herrührt, gehört zwar nicht zu den Hauptwerken des berühmten florentinischen Meisters, wir erwähnen es aber hier nichts desto weniger eben um des Malers Willen, der es schuf und der in der künstlerischen Entwickelung Raphaels eine nicht unbedeutende Rolle spielte.

Fra Bartolomeo war ein religiöser Maler in einem recht eigentlichen und vollendeten Sinne des Wortes, der in seinen Gestalten den Ausdruck einer bewußten Erhebung lebendig werden zu lassen verstand. Dadurch erhob er sich selbst geistig über die Mehrzahl der früheren Meister. Sein Streben ist von einem stillen heiligen Ernste, von einer schlichten und gemessenen Feierlichkeit geweiht, der es gleichwohl nicht an anmuthigem Empfinden gebricht. Seine Linien sind edel, einfach und harmonisch, seine Auffassung lebendig, seine Farbengebung in den nackten Parthieen von großer Weiche. Man wird nicht anstehen, den beiden musicirenden Cherubim zur Rechten und zur Linken auf dem Gemälde des Museums besonders rücksichlich der schönen Zeichnung und der Wahrheit des leichten Schwebens seine volle Anerkennung zu zollen. Der Ausdruck im Antlitz der emporsteigenden Himmelskönigin rührt allerdings weniger an die tiefen Saiten des Gemüthes, wohl aber bekundet auch hier der reine Faltenwurf die Eigenthümlichkeit und den Vorzug des Meisters.

Fra Bartolomeo, dessen Familienname Baccio lautete, mit dem Zusatze della Porta, geboren zu Savignano 1469 und gestorben zu Florenz 1517, wurde zuerst in die Schule des Cosimo Rosselli, später durch die Richtung des Leonardo da Vinci gebildet. Ein tragisches Ereigniß seiner Zeit griff so gewaltig in sein Leben ein, daß er in's Kloster ging. Es war dies die Hinrichtung seines intimsten Freundes, jenes berühmten Mönches Savonarola, der als kirchlicher und politischer Reformator in Florenz so glänzende Erfolge errang und ganz Italien umzuwälzen drohte, aber ehe er noch zum Ziele gelangte, im Jahre 1398 der Uebermacht seiner Feinde erlag. Vor seinem Eintritt in die Ordensbrüderschaft verbrannte Fra Bartolomeo auf öffentlichem Markte alle seine Studium und beschloß, fernerhin der Kunst, als einer sündhaften Beschäftigung, für alle Zeit zu entsagen. Vier Jahre lang hielt er Wort; aber, um mit Tasso zu reden, seine Gedanken konnten in ihm nicht schlummern, nicht für immer in's Grab steigen. Der Genius der Kunst war mächtiger, als er selbst, und als Raphael im Jahre 1504 nach Florenz kam, und mit seiner jugendlichen Begeisterung in die stille Zelle des Mönches trat, da loderte die alte Flamme wieder auf und Fra Bartolomeo ergriff von Neuem den Pinsel. Ihm war es vorbehalten, Raphael in die höhere Kunst des Colorits einzuweihen.

Wer in das Atelier eines Malers tritt, wird unter andern Utensilien der Werkstätte auch auf die bekannten hölzernen Gliedermodelle aufmerksam werden, an denen die Künstler in bequemster Weise ihre Faltenwürfe zu studieren pflegen. Man nennt Fra Bartolomeo als den, der zuerst den Gebrauch dieser Modelle einführte.

Noch trennt uns, wenn wir unsern Gang durch das Museum weiter verfolgen, der Raum mehrerer Kabinette von den Meistern einer etwas spätern Epoche, namentlich von Paolo Veronese. Wir wollen keinen allzugroßen Sprung machen und wenigstens ein paar Werke und Namen aufzeichnen, die uns als Reminiscenzen des Weges im Gedächtniß blieben.

Unsere Gedanken beschäftigen sich vielleicht noch mit dem frommchristlichen Gemälde des florentinischen Klostermannes, — siehe, da fällt unser Blick in nächster Nähe schon auf eine durch und durch heidnische Scene. Nackte weibliche Gestalten mit antiker Gesichtsbildung! Unter ihnen die Göttin mit der Mondsichel über der Stirn. Es ist die Diana unter ihren Nymphen und die Scene stellt die Entdeckung des Fehltritts der Kallisto dar, gemalt von Giulio Romano, den berühmtesten Schüler Raphaels, dessen Phantasie am liebsten in der Fabelwelt der Griechen schwelgte. Seine Muse gleicht jener Braut von Korinth in Goethes herrlichem Gedicht, die dem neuen Himmel trauernd gegenübersteht, und zu den alten Göttern zurückkehrt. Was bei seinem Meister Raphael nur ein Hülfsmittel der Bildung war, das Studium der Antike, bestimmte seine Hauptrichtung auch in stofflicher Hinsicht. Das Gemälde des Museums liefert ein interessantes Beispiel von der Kunst, ein Freskobild auf Leinwand zu bringen; denn es befand sich früher an einer Mauer. Nicht so aber giebt dasselbe auch

einen hinlänglichen Beleg von der viel gerühmten Vortrefflichkeit des Malers. Trotz aller Vorzüge einer schönen, vom Geist der Antike beseelten Zeichnung, gebricht es an beredter Grazie und Feinheit des Ausdruckes, während der Umstand, daß sich alle Köpfe im Profil präsentiren, die Monotonie des Ganzen in hohem Maaße vermehrt. Giulio Romano oder Giulio Pippi, wie er eigentlich hieß, lebte von 1494 bis 1546.

Die Keuschheit von Giacomo Francia, der ein Schüler seines Vaters Francesco Francia von Bologna war und im Jahre 1557 starb. Eine allegorische weibliche Gestalt, etwas mehr als halbe Figur, nackt, und nur mit einem völlig durchsichtigen, schleierartigen Stoffe bekleidet, in der Linken einen blanken Schild und in der Rechten die Palme haltend. Wir haben immer bemerkt, daß dieses Bild auch die flüchtigen Beschauer zu einem Moment des Verweilens veranlaßte. Warum? Hauptsächlich wohl, weil ihnen hier die glückliche Lösung eines malerischen Problems in interessanter Weise entgegentritt. Denn dem Meister war es vielleicht kaum mehr um den Gegenstand seines Themas, als um die Kunst zu thun, eine feste körperliche Form und eine zart rosige Carnation durch eine weiße leichte Gewandungshülle durchschimmern zu lassen.

So ist es mitunter ein nebensächliches Element, welches einem Bilde die Aufmerksamkeit zuwendet, ja selbst zuweilen sogar nur ein zufälliges Element, das sich nicht einmal auf den Werth oder die Schönheit des Gemäldes bezieht. Besucht man nicht auf Reisen dann und wann Gegenden, die in landschaftlicher Hinsicht wenig Erquickung bieten, aber durch ein Ereigniß, durch einen Namen vor andern denkwürdig geworden?

Wenn unser Auge auf ein Gemälde fällt, welches die beiden Apostel Paulus und Johannes darstellt, wie sie durch Auflegen der Hände mehrere Personen des heiligen Geistes theilhaftig machen, so werden wir uns schwerlich besonders angezogen fühlen. Nichts destoweniger betrachtet es der Liebhaber der Malerei doch näher und zwar um des Künstlers Willen, der es schuf. Es rührt von Georgio Vasari (1512 bis 1574) her. Vasari aus Florenz war kein Maler erster, ja nicht einmal zweiter Größe; er wanderte schon in dem Zuge jener, welche die Kunst auf ihrer, zum Verfall hinabsteigenden Bahn begleiteten; aber er wußte mit großer Sachkenntniß von der Kunst zu reden, und vor allem hinterließ er uns ein Schriftwerk von der wichtigsten Bedeutung, seine Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer, Architecten. Ohne ihn würden wir vielleicht über die meisten Künstler der italienischen Glanzepoche in einem undurchdringlichen Dunkel schweben, und keinen andern Führer haben, als ihre Werke. Durch jene Lebensbeschreibungen wurde Vasari in Wahrheit der Begründer der ganzen neuern Kunstgeschichte.

In verwandter Weise ist es bei einem Portrait von Alessandro Allori, genannt Bronzino (geb. 1535, gest. 1607.) nicht eigentlich der Werth des Gemäldes, der uns fesselt, obwohl der Genannte sich sonst im Bildnißfache unter den spätern Florentinern mit einer gewissen Tüchtigkeit hervorthat, sondern weit mehr die Person, welche dargestellt worden. Das also, sagt man sich, ist sie, die berühmte Abenteuerin und Intrigantin, von der die

The Finding of Moses. Die Findung Moses.

Geschichte und Dutzende von Romanen und Novellen erzählen, die verführerische Venetianerin, die in Florenz bis zu der höchsten Würde emporstieg? Ein schönes Weib in der That! Aber trotz des zarten, weiß und rosig schimmernden Teints keine jener innigen, sanften und seelenvollen Schönheiten, die den Mann durch ihre ächte Weiblichkeit fesseln. Ihr Blick ist ein loderndes Feuer, ihre Züge sind edel, aber zugleich überaus kräftig und energisch; sie scheint sich selbst zum Herrschen geboren zu erachten. Ihr Ehrgeiz wußte die rechten Mittel zur Erreichung des Zieles zu finden und skrupulös war sie in diesem Punkte wahrlich nicht. Denn wenn uns das Bildniß auch eine reine, schöne und ruhig klare Stirn zeigt, so lügen uns Form und Farben nichts destoweniger nur ein arges Trugbild der Erscheinung vor. Hinter dieser Stirn lauerten Absichten, die selbst Gift und Dolch nicht scheuten, und sie, wo es Noth that, als wirksame Mittel gebrauchten. Dafür aber starb das schöne Weib selbst einmal nach einer gewissen Mahlzeit, die ihr ein noch Listigerer bereitet.

Wir sprechen von Bianka Capello, der Geliebten des Handlungsbeflissenen Pietro Buonaventuri, vom Comptoir der Salviati in Venedig, der spätern Gemahlin Francesco's II. von Medici, Großherzogs von Toscana.

Die Findung Mosis,

von Paolo Veronese.

Während des Verfalls der italienischen Kunstblüthe, namentlich von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an, strahlen einzig noch zwei Sterne, die sich den großen Meistern der kurz vorhergegangenen Epoche in unbestrittener Würde anreihen, zwei Männer von ähnlichem, wahrhaft schöpferischem Genie, von ächter Ursprünglichkeit und vollendeter Ausbildung, Tintoretto und Paolo Veronese. Was in ihrer spätern Zeit neben ihnen und nach ihnen producirt wurde, entsprang nicht mehr jener reinen Unmittelbarkeit, welche den Höhepunkt der Künstlerentwicklung zu characterisiren pflegt, und selbst die hervorragendsten Talente erreichten keine andere Ehre und Bedeutung, als nur die Zierde eine Nachblüthe zu sein, nachdem sich der Formen- und Ideenkreis der großen Heroenepoche einmal erschöpft hatte.

Paolo Cagliari (Caliari, Calliari) war im Jahre 1528 zu Verona geboren, und nannte sich nach seiner Vaterstadt mit Hinweglassung seines Familiennamens, Paolo Veronese. Den Unterricht in der Kunst genoß er von seinem Vater, dem Bildhauer Gabriel Cagliari, und von seinem Oheim, Antonio Badiale, und obwohl seine ersten Versuche, mit denen er sich in die Oeffentlichkeit wagte, Bedeutendes erwarten ließen, so nahm man doch in seiner Vaterstadt zunächst wenig achtende Notiz von ihm, so daß er sie aus Mangel an Beschäftigung zu verlassen genöthigt war.

Glücklicher Weise wurde das aufkeimende Genie des jungen Mannes von dem Cardinal Gonzaga richtiger erkannt, und dieser ließ ihn nach Mantua einladen, wo vordem Giulio

Romano in der zweiten Hälfte seiner Künstlerlaufbahn gewirkt hatte. Zwei verschiedene Gemälde über die Versuchung des heiligen Antonius, die er in Mantua schuf, lieferten schon den unumstößlichen Beweis, daß er eine der höchsten Stufen in der Reihe der Kunst erklimmen werde.

Dies gelang ihm in Venedig, wohin er sich jetzt begab, und wo selbst der Glanz eines Tizian und Tintoretto seinem von Tage zu Tage immer heller aufstrahlenden Genius und Ruhm keinen Abbruch that. Tizian schätzte ihn, wandte ihm seine Gunst zu und empfahl ihn dem Rathe der Stadt unter den Malern, welche die Bibliothek von St. Marko schmücken sollten. Bei der Concurrenz trug Paolo den Preis davon und der Senat belehnte ihn mit einer großen goldnen Kette. — Hierauf malte er den Plafond der Sakristei von St. Sebastian und zwar mit solchem Erfolge, daß die Mönche beschlossen, die ganze Kirche durch ihn schmücken zu lassen.

Ein inzwischen stattfindender Aufenthalt in seiner Vaterstadt gab ihm Gelegenheit, hier ein bedeutendes Andenken an sein Wirken zu hinterlassen, indem er für das Refectorium von St. Lazaro einen „Christus bei Simon" malte.

Nach Venedig zurückgekehrt, nahm er die Arbeiten in St. Sebastian wieder auf. Was er hier leistete, war ruhmeswürdig. Doch nennt die vergleichende Kunstkritik seinen Pinsel jetzt immer noch „schüchtern," indem seine Weise mehr in einem „fleißigen Vereinen der Tinten, als im leichten und freien Schwung" bestanden, und nur die „ersten Keime seines Stiles in den Köpfen, in den mannigfaltigen Gewändern und Bewegungen" gezeigt habe. Indeß, wie jede Kraft in der Uebung wächst und sich dabei, wenn sie aus dem Kern stammt, fort und fort selbstständiger gestaltet, so schritt auch Paolo während dieser Werke selber rüstig vor, und entwickelte eine immer freiere und reizendere Behandlung.

Im Verlauf besuchte er Rom, und man kann sich denken, welchen Eindruck diese neue Kunstwelt auf ihn machte. Seine ganze Seele entzündete sich an der herrlichen Schau zum höchsten Aufschwung, und wenn er je Großes zu leisten im Stande war, so bewies er es nach seiner Rückkehr im Staatspalast zu Venedig, namentlich in dem von Allen bewunderten allegorischen Gemälde, welches die „Vergötterung der Venezia" darstellt. Wo möglich noch glänzenderen Ruhm erwarb er sich durch seine sogenannten „Mahlzeiten," meist Darstellungen der Hochzeit zu Canaan, die er vielmal auf dringende Bitten mächtiger Kunstliebhaber wiederholen mußte, und die er mit besonderer Vorliebe malte, weil er hier seine Hinneigung zu Pomp und Pracht der Erscheinung aufs reichste befriedigen konnte. Auf einer dieser Hochzeiten, die man in Paris sieht, befinden sich nicht weniger als hundert und dreißig Personen, zum großen Theil Portaitgestalten vornehmer Venetianer und distingnirter Zeitgenossen.

Wie in St. Sebastian und in andern Kirchen, malte Paolo Veronese auch in Palästen und Schlössern al fresco und außerdem noch eine sehr beträchtliche Menge von Staffeleibildern, die außer in Venedig, in allen bedeutenden Gallerieen Europas zerstreut sind, im Ganzen eine große Zahl von Werken, aber alle seiner würdig und nur durch die außerordentliche Leichtigkeit und Sicherheit seiner Hand ermöglicht.

Unter seinen Darstellungen aus der antiken Welt bewundert Jeder, dem es vergönnt

war, Venedig zu schauen, am meisten das große Gemälde die „Familie des Darius vor Alexander“ im Palast Pisani, und „den Raub der Europa“ im Dogenpalast. Vielleicht thut man nicht Unrecht daran, im Paolo Veronese den eigentlichen Vater der spätern Geschichtsmalerei zu erblicken, an den auch die neuste Zeit der Kunstentwickelung in Belgien und Frankreich wiederum vielfach anknüpfte, — und gewiß auch mit richtigem Instinkt.

„Seine Farben, sagt ein geistvoller Kunstkritiker, sind rein und kräftig, und sie sind es darum in so hohem Grade, weil er sie nie quälte, sondern auf das erstemal den rechten Ton traf. Wie Tizian in seiner besten Zeit liebt Paolo ein volles Licht und meidet die finstern Schatten, und dennoch runden sich alle Gestalten durch die genaue Beobachtung der Wirkung der Farben und des Lichtes auf das Auge. In allen seinen Compositionen herrscht Größe und Geist, Erhabenheit der Gedanken, Fülle der Immagination, Würde und Wahrheit in Köpfen und Stellungen. Man verzeiht ihm die übrigens seltenen Zeichnungsfehler und die Nichtbeachtung des alten Zeitbrauches. Er brachte oft die fernen Begebenheiten näher, indem er sich der Sitten und Kleidungen seiner Zeit bediente.“

Wenn wir die Maler mit den Dichtern vergleichen dürfen, so erinnert Paolo Veronese in seinem Stil vielleicht am meisten an die großen englischen Dichter des Zeitalters der Elisabeth, die durch eine ähnliche üppige Kraft der Auffassung, kühne Zeichnung und Pracht der Farbengebung hervorragen.

Paolo starb im Jahre 1588.

Auf dem Gemälde, welches uns die Findung Mosis präsentirt, ist ganz im Character des Paolo nur die allgemeine Idee des Vorganges als Motiv geblieben; die Benutzung dieses Motivs und die Scenisirung desselben erinnern kaum mehr an die Bibel, so frei schaltete die schöpferische Phantasie des Malers. Er übersetzte die uralte schlichte Idylle von den Ufern des Nil in eine romantisch glänzende, italienische Hofgeschichte von der Brenta oder vom Po, und aus der Tochter des Pharao ward eine Prinzessin des sechzehnten Jahrhunderts, eine große, prächtige, stolze Schöne in seiderauschendem Staat, eine jener Damen, wie sie damals in Sonnetten, Canzonen und Festspielen voll allegorischen Pompes gefeiert wurden. In überaus vornehmer Haltung zurückgebeugt, die Linke in die Seite gestützt, steht sie unter ihren dienenden Frauen, nachdem sie von ihrer leichten Carosse herabzusteigen geruht, und scheint zu überlegen, was mit dem kleinen Buben, der soeben aufgefischt worden, und auf den sie gnädig herabblickt, zu thun sei. Dabei fehlt es nicht an dem übrigen fürstlichen Gepränge der Zeit, an ein Paar mächtigen Hellebardieren und an einem koboldartigem Zwerge mit zwei Windhunden.

Und das Alles setzt sich auf einer schönen Landschaft ab, auf hohem, dichtem und saftigem Grün zur Linken, auf einem weiten Flußthal mit Brücken, Architectur und bergigem Horizont zur Rechten. Der Reichthum und die frische glänzende Heiterkeit der Scene wird außerdem nicht wenig durch jenes vollsaftige, lebhafte und gesättigte Colorit erhöht, durch welches sich der große Meister in den Tagen seiner Blüthe so sehr auszeichnete. Der Grund-

ton ist ein gemäßigter und ruhig fester, wie ihn namentlich der Character des Hintergrundes gab; aber auf dieser allgemeinen Basis entwickeln sich eine Reihe von Farbennuancen, die in einigen schimmernd weißen, theils eintönigen, theils arabescirten, und prächtig rothen Gewandpartheien den culminirenden Ausdruck ihrer Kraft erreichen.

Minerva und Mars,

von demselben.

Im Auftrage einer Corporation deutscher Kaufleute malte Paolo Veronese für das Kaufhaus (Fondaco) derselben zu Venedig einen Cyclus von Bildern, worin er die Macht und den Glanz Deutschlands in allegorischen Scenen verherrlichte. Eine dieser Scenen, welche durch den Reif des Thierkreises zusammengehalten werden, sehen wir hier vor uns.

Die beiden Göttergestalten schweben auf Wolken; Mars, ein kräftiger junger Mann, mit strengem Blick und dunklem Bart, läßt sich von Minerva zum Kampfe rüsten, während zwei Genien die zur Seite liegenden Brustharnische des kriegerischen Paares mit Lorbeerzweigen decoriren. Die Miene des Gottes athmet schon das dunkle Unwetter des Zorns und des Streites, und seine erhobene Linke hält die Schneide eines Dolches krampfhaft umspannt. Denn die Götter der alten Griechen theilten die Leidenschaften der Menschen, und Mars ist kein müßiger Zuschauer, wo die Waffen klirren, sondern mischt sich selber mit Wonne in das wilde Getümmel der Schlachten.

Er war es, der dem Zeus den Sieg über die Giganten erringen half. Er kämpfte zweimal mit Herkules, der ihn sogar verwundete und im trojanischen Kriege stand er auf Seiten der Trojaner, während Minerva die Griechen beschirmte. Im fünften Buch der Iliade besingt Homer sein wuthentbranntes Zusammentreffen mit dem tapfern Diomedes:

So wie der mordende Ares ersah Diomedes den Edlen,
Ließ er Periphas schnell, den Gewaltigen, dort in dem Staube
Liegen, allwo er zuerst des Erschlagenen Seele geraubet;
Selbst dann eilt er grad' auf den reisigen Held Diomedes.
Als sie nunmehr sich genaht, die Eilenden gegeneinander;
Vorwärts streckte der Gott sich über das Joch und die Zügel
Mit erzblinkender Lanz', in Begier ihm die Seele zu rauben.
Aber die Herrscherin Pallas Athen', in der Hand sie ergreifend,
Stieß sie hinweg vom Sessel, daß nichtiges Schwungs sie vorbeiflog.
Wieder erhob sich darauf der Ruser im Streit Diomedes
Mit erzklingender Lanz'; und es drängte sie Pallas Athene
Gegen die Weiche des Bauchs, wo die eherne Binde sich anschloß:
Dorthin schwang er den Stoß, und die blühende Haut ihm zerriß er;
Zog dann die Lanze zurück. Da brüllte der eherne Ares;
Wie wenn zugleich neuntausend daherschrein, ja zehntausend
Rüstige Männer im Streit, voll Wuth anrennend und Mordlust.
Und es erzitterten rings die Troer umher und Achaier,
Bange vor Angst: so brüllte der rastlos wüthende Ares.

Minerve & Mars.

Tan[illegible] Apollon

Ja, mit Minerva selbst kämpfte er auf den Gefilden von Troja. Mit wilder Wuth schleuderte er seinen Speer nach dem Schilde der Göttin; diese aber ergreift mit „nervichter Rechten“ einen großen Gränzstein vom Felde, und schleuderte ihm denselben an den Hals, daß er erzklirrend zusammenbricht, und sieben Hufen Land mit seinem mächtigen Leibe bedeckt. So muß er des Zeus blauäugiger Tochter erliegen. Denn er ist vor Allem nur der Vertreter der rohen Stärke und blinden Kühnheit im Kriege; Minerva, die Göttin der Weisheit dagegen die Herrin der einsichtsvollen, überlegenden und schlauen Tapferkeit, und in gerechtem Tadel darf sie ihm die Worte zurufen:

Thörichter, nie wohl hast du bedacht, wie weit ich an Kraft dir
Vorzugehn mich rühme, da mir voll Trotz du begegnest.

Doch auf dem Gemälde Paolo's waltet eine glückliche Eintracht zwischen den beiden olympischen Großmächten, und wenn Minerva selbst den Gott zum Streite rüstet, so wollte der Künstler im Hinblick auf den Zweck seiner Darstellungen nicht nur den kriegerischen Ruhm und die Tapferkeit der Deutschen im Allgemeinen preisen, sondern diesem Volke auch noch das besondere Lob spenden, daß es seine Kämpfe mit Weisheit zu führen verstehe.

Es ist eine Freude zu sehen, mit welcher derben Gesundheit und schwunghaften Kraft Paolo seine beiden Göttergestalten auf die Leinwand warf. Und hier zeigt sich's zugleich, was es heißt, mit glücklichem Griff den richtigen Ton treffen, und die Farben nicht erst zu quälen. Wie rein und klar ist das Colorit, die lebenswarme Carnation, der prächtige grüne Rock des Kriegsgottes, das orangefarbene Gewand Minervas, und wie frisch haben sich die Töne erhalten!

Apollo und Juno,

von demselben.

Dieses Gemälde gehört demselben Cyclus an; und während der Zodiakus in der Scene des Mars und der Minerva den Krebs präsentirte, blickt uns hier das Sternensymbol des Löwen entgegen.

Apollo, ein junger blondgelockter Mann mit dem Typus eines Portraitkopfes, um den, wegen der Eigenschaft des Gottes als Helios, die Sonnenglorie strahlt, sitzt von einem leichten, zwischen Gelb und bläulichem Violett schillernden Mantel umwallt, auf seinem Wolkendivan, mit der Linken seitab lässig die Lyra haltend, während die Rechte seine Rede mit einer edeln, milden Geste begleitet. Dann neben ihm, etwas tiefer, schwebt die Königin des Olymps, Juno, gleichfalls von einem sehr individuellen Ausdruck der Züge und in einem Gewand von ähnlichem modisch-changirendem Stoff mit etwas mehr vorstehendem Karminton. Sie läßt den einen Arm auf dem Nacken ihres Lieblingsvogels, des Pfau's, zur Seite, ruhen, blickt zum

Gotte empor und zeigt ihm mit hochgehobener Linken ein Tambourin, eine kleine Handpauke mit Schellen, deren tönendes Fell einen Riß empfangen.

Die alte Mythe liefert kein besonderes Material für die Deutung dieser Scene und wir dürfen glauben, die Phantasie des Malers habe sich in dem Vortrage eines selbsterfundenen Göttergespräches, eines gemalten Supplements zu den berühmten Dialogen der Himmelsbewohner von Lucian, gefallen. Doch welche Worte gleiten hier von unsterblichen Lippen? Hilft uns vielleicht die Bestimmung des Cyclus, wovon dieses Gemälde speciell die Blüthe der Kunst und Wissenschaft in Deutschland allegorisch darstellen sollte, die nähere Absicht Paolo's errathen?

Vielleicht zur Hälfte wenigstens; während uns die Bedeutung der beiden Instrumente, der Lyra und des Tambourins und ihres Gegensatzes, den andern Theil des Verständnisses eröffnet. Oder weiß man nicht, daß das Tambourin das Lieblingsinstrument der Bacchantinnen ist, die Lyra dagegen das Symbol der ächten musischen Kunst? Der Taumel und die wilde Begeisterung wüster Trunkenheit lassen ihre Tobsucht auf dem dröhnenden Fell der Handtrommel rasen; sie gehört als begleitendes musikalisches Instrument allen jenen Culten an, in denen hinter den Namen von Göttern große, ungeheuerliche, maßlose, dämonisch unbegreifliche Kräfte und Elemente der Natur gefeiert wurden, den uralten Naturculten aus den Zeiten der Rohheit des Empfindens und des Geschmackes. Das Tambourin ist ein Instrument des Barbarenthums und darf es nicht wagen, seine Klänge dem gebildeten Ohr für Musik ausgeben zu wollen; es ist der Repräsentant der Uncultur, der unentwickelten, ja sogar falschen Kunst. Mit Apollo und den Musen zieht die Gesittung in die Welt, und wo die Lyra tönt, feiert der Geist seine höchsten und edelsten Genüsse. — Ahnt man nun nicht schon den Sinn der Scene, die der Meister gemalt?

Juno, die Mitbeherrscherin der Welt, — das wollte Paolo ausdrücken, — besucht den Apollo, um ihm in einem Symbol die Wendung der Dinge in Deutschland zu verkündigen. Sie zeigt ihm das zerschlagne Tambourin zum Zeichen, daß die Rohheit sich ausgetobt habe, daß die Epoche des Ungeschmacks vorüber sei. Und was kann sie ihm schmeichelhafteres sagen, als die Worte: „Holder Sprößling der Latona, wie einst in Hellas, hast du mit deiner Lyra nun auch in dem Lande Germania den endlichen, glücklichen Sieg davongetragen!"

Wir können unmöglich von Paolo Veronese sprechen, ohne dabei nicht auch Tintoretto's zu gedenken. So verschiedenartig beide Meister immerhin sein mögen, so theilen sie doch im Gedächtniß der Menschen das Loos zweier Genien, die man selten anders, als in Gemeinschaft nennt. Sie sind ein Zwillingspaar des Ruhms, wie Castor und Pollux, wenn das Urtheil der Kunstkenner auch im Allgemeinen dem Paolo den Vorrang einräumt. Beide hielten, wie wir schon andeuteten, den Glanz der venetianischen Kunst, als der Stern Tizians sich dem Grabe zuneigte, noch einige Dezennien lang aufrecht, und sind die letzten großen

Maler vor den Tagen des Eklekticismus und Naturalismus, die letzten, in denen die alte urwüchsige Inspiration waltete.

Jacopo Robusti, nach dem Gewerbe seines Vaters, der ein Färber war, il Tintoretto genannt, lebte von 1512 bis 1594 in Venedig. Er besuchte die Schule Tizians, aber nicht lange Zeit, da ihn der Meister, wie es heißt, entfernte. Wie dem auch sei, der Character der Tizianschen Schule füllte die Bedürfnisse des Tintoretto selbst nicht ganz aus, und er wandte sein Augenmerk dem Michelangelo Buonarotti zu, ja er schrieb sogar, um das Höchste seines Strebens zu bezeichnen und um sich in denselben immer mehr zu befestigen, über die Thüre seines Ateliers die Worte: „Die Zeichnung des Michelangelo und das Colorit des Tizian!" Seine Behandlungsweise ist energisch, kräftig, von leidenschaftlichem Geiste und dramatischer Bewegung beseelt, aber seine Werke sind von sehr ungleichem Werthe, so daß man schon früh von ihm sagte, er habe drei verschiedene Pinsel, einen von Gold, einen von Silber und einen von Eisen. Am meisten schadeten ihm sein übertriebenes Streben nach gewaltigen Effecten, besonders durch starke Licht- und Schattencontraste, und seine allzukühne Bravour, so sehr ihn auch die Bezeichnungen il furioso Tintoretto, il fulmine di penello („der wüthende Tintoretto" und der „Blitz des Pinsels") ehren mochten. Seine Vorliebe für schwarze Schatten hat viele seiner Bilder mit der Zeit völlig dunkel werden und verderben lassen.

Als Beweis für die ungeheuere Schnelligkeit und Leichtigkeit, mit der er malte, wird uns folgender Vorgang überliefert. Die Brüderschaft des heiligen Rochus zu Venedig beabsichtigte, ein Gemälde anfertigen zu lassen und eröffnete zu diesem Zwecke eine Art Preisbewerbung, an welcher sich Tintoretto, Paolo Veronese, A. Schiavone, Salviati und F. Zuchero betheiligten. Ein jeder der genannten Maler lieferte bis zu einem festgesetzten Termine eine gezeichnete Skizze seines Vorwurfes, mit Ausnahme des Tintoretto. Dieser hatte es auf etwas Anderes, auf eine Ueberraschung der kühnsten Art, abgesehen. Denn wie staunten seine Collegen und die Commission der Brüderschaft, als er ein vollendetes Gemälde vorzeigte, das er in der kurzen Frist geschaffen, und das er jetzt den Bestellern zum Geschenk machte.

Das Berliner Museum besitzt von Tintoretto außer einigen vorzüglichen Portraits, deren wir schon oben bei Gelegenheit der Venetianer gedachten, noch drei umfangreichere Werke: einen heiligen Markus, welcher dreien seiner Procuratoren Lehren ertheilt, eine Maria mit dem Kinde in der Glorie, von den Heiligen Markus und Lukas verehrt, und eine brillante mythologische Darstellung der Luna-Diana, wie sie beim Aufgang der Sonne, inmitten ihrer Dienerinnen, der Horen, auf reich geschmücktem Wagen durch die Himmel fahrend ihre Bahn beendet, wenn man nicht vielleicht aus ihrem mehr in die Höhe als hinab gerichteten Gespann die entgegengesetzte Tageszeit folgern darf.

Die Darstellung Christi im Tempel,

von Carlo Caliari.

Große Väter haben selten große Söhne, das ist eine uralte Wahrheit, die schon von Homer annäherungsweise ausgesprochen wurde; Paolo Veronese (Caliari) indeß erlebte das Glück einer glänzenden Ausnahme an seinem Sohne Carlo, der leider nur gar zu kurze Zeit lebte, um sich bis zur vollendeten Blüthe zu entwickeln, indem er 1570 oder 1572 geboren, schon 1596 starb. Carlo befand sich eine Zeit lang bei Jacapo Bassano, dem eigentlichen Gründer der Genremalerei in Italien, in der Lehre, um von diesem, wie wir lesen, „die richtige Vertheilung des Lichtes unter die verschiedenen Gegenstände und die Behandlung jener glücklichen Gegenstellungen zu lernen, wodurch die Gemälde leuchten." Daher manche Anklänge an diesen Meister, während er im Uebrigen die größte Verwandtschaft mit seinem Vater hat.

„Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren, wie du gesagt hast; denn meine Augen haben den Heiland gesehen, welchen du bereitet hast vor allen Völkern, ein Licht zu erleuchten die Heiden, und zum Preis deines Volkes Israel," — das sind die Worte, mit denen der greise Simeon das jüngst geborene Christuskind bei der Darstellung im Tempel zu Jerusalem begrüßte. Die heilige Sage bezeichnet Simeon kurzweg nur als einen frommen und gottesfürchtigen Mann zu Jerusalem, der auf den Trost Israels gewartet und dem von dem heiligen Geist die Weisung geworden, er sollte den Tod nicht sehen, er hätte denn zuvor den Christ des Herrn gesehn; die Malerei machte aus ihm in der Regel den Priester, der die heilige Handlung im Tempel verrichtet; und sie gewann dadurch einen glänzenden Effect und eine tiefere allegorische Bedeutung.

Wie sie so schlicht, bescheiden und einfältiglich auf der untersten Stufe des Altares daknieet in dem ausdrucksvollen Gemälde des Carlo Caliari, die Mutter Gottes, die fromme Magd des Herrn, den Knaben auf beiden Armen! Und wie der greise Priester, mit dem edelkräftigen Gesicht und dem ehrwürdig weißen Bart, in der schwunghaften Attitude heiliger Scheu und Begeisterung zurückbebt! Er hat das Auge des Sehers und erschaut, was dem gewöhnlichen Blick verborgen blieb. Keiner der anderen anwesenden Person kommt die Ahnung des Heilands und wenn sich auch in ihren Gebärden Betroffenheit und Erstaunen offenbart, so liegt der Grund hiervon in nichts andrem, als in der Ueberraschung, die ihnen das seltsame Wesen des Simeon einflößt. Sie begreifen ihn nicht, und selbst der heilige Vater Joseph, im Character eines guten, freundlichen Alten, neigt sich in Verwundrung über den Priester vor. Nur die Madonna weiß, welch ein Kind sie geboren; aber ihre Demuth ist noch größer, als ihr Entzücken und still und tief verbirgt sie in ihrer Brust, was sie empfindet.

Diese reiche Innerlichkeit des Vorganges hat der Maler mit wenigen schwunghaften Zügen lebendig gestaltet, in der rundesten Gruppirung und mit einer Kraft, die ohne Umschweife das Richtige und Wirksame ergreift. Wenn das derbe und saftige Colorit des Ge-

La Presentation au Temple

the Presentation in the Temple Die Darstellung im Tempel

mäldes vielleicht einen etwas wüsten Anblick gewährt, so darf dies füglicher Weise auf die Unbilden der Zeit, die hier ihren störenden Einfluß übten, geschoben werden.

Dasselbe Thema wiederholt sich noch in zwei anderen Werken des Museums: in dem Bilde des Paolo Farinato aus Verona und in dem Gemälde eines unbekannten Venetianers aus einer etwas späteren Epoche. Wiewohl jenes sich durch einen großen Reichthum der Scenerie, dieses durch eine lebensvolle Charakteristik in den Köpfen ausgezeichnet, so stehen sie doch beide an Energie und geistiger Tiefe gegen die Schöpfung des Carlo Caliari weit zurück.

Die Venetianerin,

von Giovanno Girolamo Savoldo.

Immer und immer wieder flüchtet sich die erotische Romantik mit ihren glänzendsten Erinnerungen in die alte Lagunenstadt und deren Vergangenheit zurück. Denn was später Paris geworden, das war im sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte Venedig: die Stadt der Abenteuer und des heitern Lebensgenusses.

Mild sank die Nacht vom Himmel. Holder Mondschein schleierte seinen weichen Dämmer um die stolzen Marmorpaläste und tauchte seinen schimmernden Strahl in die stillen Wasser der Lagunen. Die Lüfte athmeten leise, die Wogen plätscherten kaum an den breiten Treppenstufen. Eine dunkle Gondel glitt verstohlen dahin und suchte ihren Weg durch das bunte Gewirr der Canäle. Endlich hält sie an, der Schiffer zieht das Ruder ein, ein junger Cavalier erhebt sich mit der Mandoline im Arm, und singt mit halbgedämpfter Stimme eine süße Romanze zum Balcon empor. Eine weiße Gestalt erscheint in der Höhe und neigt sich über das Gittergeländer; ein funkelndes Auge strahlt herab, eine weiche Stimme lispelt dem Sänger Antwort und eine kleine weiße Hand läßt eine volle Rose niederfallen.

Hier feierte die Liebe die süßesten Feste ihrer Geheimnißseligkeit; hier belauschte der anmuthige Pinsel Savoldo's den leisen Schritt einer jungen Schönen, die sich herzhaft zum versprochenen Stelldichein wagt.

An einem alten, zum Theil verfallenden Gemäuer im Hintergrund, über welchem ein düster getönter Himmel hereinblickt, schwebt die leichte Gestalt dahin. Ueber ihr dunkel carmoisinrothes Gewand, und über ihr Köpfchen hat sie eine braungelbe Mantille geworfen, einen sogenannten Regenmantel, um sich vor dem Blicke der verrätherischen Neugier zu verhüllen. Nur dem Beschauer gönnt sie im Vertrauen auf seine Verschwiegenheit ihr holdes Angesicht. Sie scheint einen Augenblick im Gang anzuhalten und lüftet mit der Rechten das bergende Ueberwurfsgewand und wendet uns das dunkle, sinnige Auge zu. Ein reizendes Gesichtchen und noch reizender durch den weichen Schattenschmelz der Mantille, aus dem es hervorschaut, und der es bis auf eine kleine lichte Stelle überfließt. Ihr Teint athmet jene

südlichen warmen Tinten, wie sie Phöbus auf Stirn und Wangen küßt; ein leises anmuthiges Lächeln schwebt um ihre feine rosige Lippe. Welch lieblicher Gedanke regt sich in diesem schalkhaften Köpfchen?

Gewiß, das holde Kind freut sich der süßen Stunde, der es auf heimlichem, ödem und verlassenem Pfade entgegeneilt. Vielleicht war es ihr schwer, dem stolzen Palaste des strengen Vaters, wo ihr Herz inmitten aller Herrlichkeit und alles Ueberflusses darbte, unbelauscht zu entkommen. Aber jetzt fühlt sie sich frei und leicht, und lächelt, daß ihr das Wagniß schon mehr als halb gelungen. So kann uns eine einzige Gestalt, die der Künstler auf die Leinwand zaubert, eine ganze inhaltsvolle Geschichte erzählen, und so feiert die Genremalerei ihren schönsten Triumph.

Wie anmuthig verstand es Savoldo, den Pinsel zu führen, aber wie wenig wissen wir von dem Leben und den Schicksalen des trefflichen Meisters! Daß er aus Brescia stammte, daß er um das Jahr 1540 in Venedig blühte und daß er vielleicht den großen Tizian zum Lehrer gehabt, das ist Alles, was uns die Vergangenheit von ihm überlieferte. Die Gemälde, die er hinterließ, sind nicht zahlreich, vermuthlich wegen der „ungemeinen Sorgfalt", mit der er sie ausführte. Sein Colorit errang auf diese Weise jenen Schmelz, der den Werken der Venetianer ihren besonderen Vorzug sichert. Und wer erkennt nicht auf dem soeben besprochenen Bilde des Berliner Museums die ganze höchste Kunst der Schule Tizians? Die Töne sind so harmonisch, der pikante Schatten, der die Gestalt in seine trauliche Dämmerung hüllt, so klar und durchsichtig, die Carnation so zart, weich und lebenswarm und überdies die Situation so reizend, daß es sich von selbst erklärt, wenn dieses Bild ein Lieblingsstück unserer Zeit geworden, und fort und fort, theils als Studium junger Künstler, theils für den Bedarf der Liebhaber neue Copieen erlebt.

Savoldo malte, wie wir lesen, mannigfache Genrebilder, religiöse Werke und seltsamer Weise auch Feuersbrünste. Letztere vielleicht, um die Vorliebe für interessante Farbeneffecte zu befriedigen. Denn daß er sogar einen gewissen Sinn für Kunststücke des Pinsels besaß, scheint aus einem von ihm herrührenden Bildniß des Gaston de Foix hervorzugehen, den er in Spiegeln von allen Seiten gesehen darstellte, um zu beweisen, daß die Malerei in dieser Hinsicht mit der Bildhauerkunst zu wetteifern im Stande sei. Bildhauer und Maler mögen sich, nebenbei bemerkt, in den Tagen des urkräftigen, künstlerischen Enthusiasmus öfter über die Vorzüge ihrer Schöpfungen gestritten haben, und auch von Giorgione wurde eines ähnlichen Wettkampfes mit dem Pinsel gedacht.

Als Savoldo's größtes Bild bezeichnet man das Altarblatt bei den Predigermönchen zu Pesaro: Christus auf einer von der Sonne beleuchteten Wolke thronend, und vier Heilige im Vordergrund, die, nach der Mittheilung der Kunstkritik, vom landschaftlichen Grunde auf's täuschendste abstehen sollen.

Die Speisung der fünftausend Mann,

von Lodovico Carracci.

In allen Entwickelungen giebt es einen Höhepunkt, wo die Kraft, Tüchtigkeit und Unmittelbarkeit des Dranges culminirt. Für die italienische Malerei trat diese Culmination in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ein; nur daß in Venedig noch ausnahmsweise der Glanz und das Genie des Paolo Veronese und des Tintoretto in drei oder vier spätere Decennien hinüberleuchtete. An allen anderen Orten gab sich der entschiedene Verfall etwa von 1550, ja da und dort schon von 1530 an zu erkennen, nachdem sich die großen eigenthümlichen Richtungen eines Leonardo da Vinci, Correggio, Raphael, Michel Angelo Buonarotti und Tizian in der vollsten Bestimmtheit ausgeprägt, und zugleich den Ideenkreis der damaligen Weltanschauung überwiegend erschöpft hatten.

Das Beispiel dieser Meister ersten Ranges war zweifelsohne geeignet, dem strebenden Talente gewisse heilsame Normen vorzuzeichnen, es stellte sich aber andererseits auch der Nachtheil heraus, daß die imponirende Macht solcher Vorbilder zu einer bloßen nachahmenden Thätigkeit verführte. Natürlich erging es hier, wie bei aller falschen Benutzung eines Musters: man blieb am Aeußerlichen, an dem, was sich eben direct nachahmen läßt, haften. Was bei den Meistern Eigenthümlichkeit individueller Persönlichkeit gewesen, wurde bei den Schülern Manier und das geistige Element verflachte in dem Maaße, als man in Folge der Nachahmung den Weg der eigenen Naturanschauung, der wahren Lebensquelle alles Schaffens, verließ. Von urfrischer naiver Gestaltung ist in dieser Zeit keine Rede mehr (mit Ausnahme, wie gesagt, der beiden schon oft genannten großen Venetianer, die in Tizian überdies ein Vorbild besaßen, welches durch seinen specifischen Charakter selbst mehr als die andern fort und fort auf die Natur zurückwies); der äußere Effekt wird zur Hauptsache, ja auch die Gründlichkeit der Formbildung und Technik geht verloren, indem die Schnellmalerei, das Virtuosenthum, einzureißen beginnt.

So nahm die Ausartung ihren Fortgang, bis endlich in dem letzten oder vorletzten Decennium des Jahrhunderts ein heilsamer Wendepunkt eintrat, der zwar der Zeit auch nicht mehr die naive Schöpferkraft wiederzubringen vermochte, aber doch wenigstens den Verfall aufhielt und ein wissenschaftliches, gedankliches Bewußtsein über die Zwecke der Darstellung in den Kunstbeflissenen erweckte. Es ist dies die Epoche der Carracci's in Bologna, von denen gewissermaßen eine Restauration der Kunst herdatirt, indem sie der herrschenden flachen und hohlen Manier einen selbstgebildeten, neuen und motivirten Stil siegreich entgegenstellten. Wir erlauben uns zur näheren Charakteristik dessen, was die Carracci's thaten, die runde und prägnante Auseinandersetzung eines gediegenen Kunstkritikers anzuführen.

„Der Stil der Carracci's", sagt dieser, „ging auch aus Nachahmung hervor, woraus der falsche Geschmack früher entstanden war. Nur gingen sie dabei mit mehr Wahl und

Urtheil zu Werke, als jene Nachahmer des Michelangelo und Correggio (er meint hauptsächlich die Mittelitaliener dieser Epoche), die ihre Vorbilder gleichsam von der sterblichen Seite auffaßten. Sie übten den ächten Eklekticismus.

„Die Carracci's zeigten ungemeines Talent in der praktischen Anwendung der eklektischen Methode, und sie wußten ihrem im Grunde mechanisch gebildeten Stil den Schein einer organischen Verbindung zu geben. Sie sind auch die Stifter der noch heut auf den Akademien herrschenden Lehrmethode, und daher werden die, welche im Wesentlichen der ihr zu Grunde liegenden Ansicht folgen, heut Akademiker genannt.

„Daß den Carracci die Formen das Ursprüngliche waren, und daß sie daher den Geist denselben unterordneten, sieht man in ihren Compositionen und Zeichnungen. Sie führten die ersteren wieder zu größerer Einfachheit zurück und verwarfen die Menge überflüssiger Figuren, die vornehmlich die Nachahmer des Michel Angelo in die Malerei eingeführt hatten. Dabei aber suchten sie mehr einen guten Bau der Anordnung, als Bedeutung in der Erfindung zu zeigen. Und wenn bei Raphael und den großen Meistern der Vergangenheit der Ausdruck der Handlung die Gruppirung bestimmte, so möchte es bei den Carracci mehr scheinen, daß sie die Handlung der Gruppirung anzupassen suchten.

„Ihre Figuren erinnern gewöhnlich an akademische Modelle, und scheinen weniger durch sich bewegt, als vom Künstler gestellt, um den Ausdruck irgend einer Handlung oder Leidenschaft nachzubilden. In den gegenseitigen Contrasten sowohl der Gruppen als der einzelnen Figuren ist zu viel Absichtlichkeit zu bemerken, statt jener schönen Zufälligkeit, wodurch die Auffassung des mehr instinctiv schaffenden Genies excellirt."

Es existirt ein Sonnett des Agostino Carracci, in welchem die eklektischen Grundsätze der Schule summarisch docirt werden. „Man muß," heißt es hier, „nachahmen: die Zeichnung der Antike, die Farbenbehandlung der Venetianer, das Colorit der Lombarden (Leonardo da Vinci), die Natürlichkeit des Tizian, die Großartigkeit des Michelangelo, den reinen und erhöhten (sovrano) Stil des Correggio, die edle Symmetrie Raphaels, die Wohlanständigkeit des Tibaldi, die Erfindung des Primaticcio, „ein wenig" von der Grazie des Parmegianino, — und Alles dies, schließt das Gedicht, sei übrigens schon in den Werken des Niccolo dell Abate vereinigt zu finden.

Das Hauptverdienst der Carracci bleibt, wie durch das Angeführte schon genügend angedeutet worden, die Zeichnung. Hier sind sie ungemein streng, correct und gründlich. Im Colorit dagegen ging durch sie nach der Behauptung verschiedener Kunstkenner die alte wahre Methode der Oelmalerei zu Grunde, jene Methode, welche die Farben so zu behandeln verstand, daß sie nicht von außen aufgetragen, sondern mit dem Stoff auf's innigste vermählt zu sein schienen. In dem Verfahren der Carracci erhielten die Gemälde ein schweres, undurchsichtiges und materielles Ansehen, wobei sich die Farbe mehr in ihrer rohen Natürlichkeit und als ein selbstwilliges äußeres Element geltend machte. Und während man früher die Harmonie durch eine glückliche Zusammenstellung der Töne erzielte, brachte man jetzt nach

dem neuen Princip durch einen das Ganze beherrschenden dunklen Schattenton zwar ebenfalls ein Ensemble zu Stande, aber von geringerer Wahrheit und Schönheit.

Von den drei Künstlern, welche den Namen Carracci führten, war Lodovico, der älteste, der bedeutendste in der Lehre des Systems, von seinen beiden jüngeren Vettern, den Brüdern Annibale und Agostino, ersterer der größte Maler, letzterer der gebildetste und erfindungsreichste Kopf, aber mehr Kupferstecher, als Meister der Palette und des Pinsels. Annibale's Hauptarbeiten befinden sich in dem Farnesischen Palast zu Rom, dem sie zu einem besonderen, viel bewunderten Schmuck gereichen.

Wir haben es hier für unseren besonderen Zweck nur mit Lodovico zu thun. Lodovico, geboren zu Bologna 1555, war der Sohn eines Fleischers, und zeigte in der Schule des Prospero Fontana, wo er seine ersten Studien machte, so wenig Talent und eine solche Schwerfälligkeit des Geistes, daß man ihn nicht nur auf's ärgste verspottete, sondern ihm auch den Rath ertheilte, die Malerei aufzugeben. Doch hinter dem äußern Schein der Beschränktheit waltete unfehlbar der Trieb des gründlichen Kopfes, der langsam zu Werke geht und sich von Allem die genaueste Rechenschaft zu geben bemüht ist. Lodovico blieb mit fester Consequenz seinen Bestrebungen getreu, studirte hierauf an verschiedenen Orten die Werke der alten Meister mit forschendem Fleiß, kehrte nach Bologna zurück, ließ sich hier fest nieder, gewann seine beiden Vettern Annibale und Agostino für seine neuen Ansichten, und gründete in Gemeinschaft mit ihnen eine Maleracademie, Academia degli Incamminati (die Academie der Wanderer), welche bald zahlreiche und bedeutende Schüler zählte, und den höchsten Einfluß auf den Geschmack und auf die weitere Kunstentwicklung errang.

Lodovico starb im Jahre 1619 nach einem überaus thätigen und thatenreichen Leben. Es war ihm heiliger Ernst um die Kunst, und dieser Ernst veranlaßte, wie man erzählt, sogar seinen Tod. Mag die Welt immerhin das Streben eines Künstlers mißverstehen und seine Werke mit tadelndem Auge betrachten; er wird sich zu trösten wissen, wenn ihm die Stimme seines Genius nur die Zusicherung giebt, daß er nach dem einzig Rechten und Wahren trachtete und das vorgesteckte Ziel erreichte. Muß er sich aber nach Vollendung eines Werkes, an das er seine ganze Kraft gesetzt, selber sagen, daß er leider hinter dem, was er gewollt, zurückgeblieben, muß er sich zuletzt gestehen, daß seine Kraft erlahmte, so drückt er sich mit dieser bitteren Erkenntniß einen Stachel in's Herz, dessen Wunde um so brennender schmerzen wird, je höher der stolze Flug gewesen, den die Seele nahm. Armer Lodovico, das war auch Dein Loos!

Nachdem der edle Meister mehr als einen großen Schüler gebildet, nachdem er selbst die glänzendsten seiner Werke geschaffen, jene sieben Frescogemälde in dem Portikus von St. Michele in Boscho bei Bologna, Vorstellungen aus der Geschichte des heiligen Benedikt und aus der Legende der heiligen Cäcilie, unternahm er zuletzt die Ausführung des großen Halbbogens in der Kathedrale zu Bologna. Er malte hier eine Verkündigung Mariä in riesenhaften Dimensionen. Unter seiner strebsamen Hand wuchs das ungeheure Werk der Vollen-

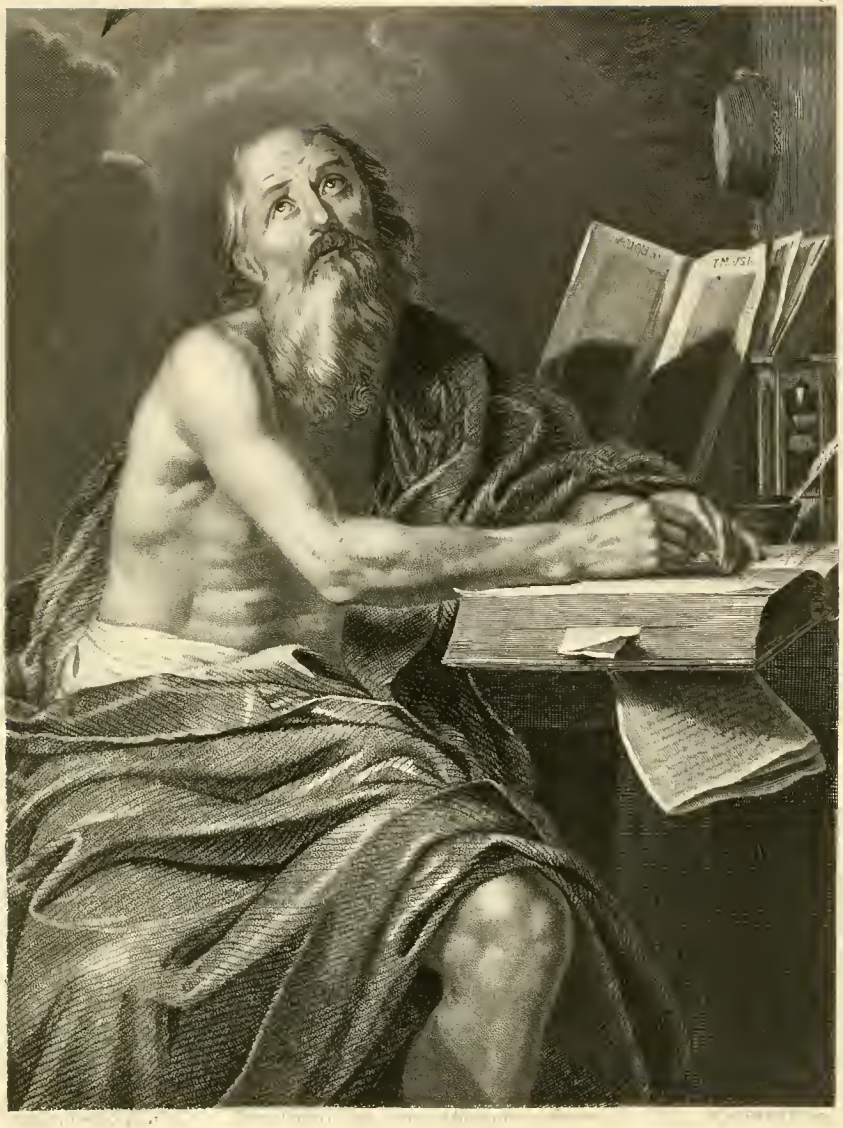
dung entgegen. Endlich stand es fertig da, der Künstler betrachtete es und schüttelte seltsam das Haupt. Was galt ihm der Ruhm seiner ganzen Vergangenheit in diesem kritischen Augenblicke! Das Werk war ihm mißlungen und der Gram des Unmuths tödtete ihn.

Das Gemälde des Lodovico Carracci, von dem unser Werk eine Stahlstichcopie bringt, findet seinen Commentar in dem sechsten Capitel des Evangeliums Marci, in jener frommen Erzählung von den fünf Broden und zween Fischen, mit denen der Heiland einst die ungeheueren Volksmassen speiste und sättigte, die ihm in eine wüste Gegend gefolgt waren, um seine Rede zu hören.

Jeder mit Phantasie begabte Mensch pflegt sich, wenn ihm von einem malerischen Vorwurf gesprochen wird, in seinem Geiste ein vorläufiges Bild zu entwerfen; es ist dies eine unwillkürliche Thätigkeit der immerfort sich beschäftigenden menschlichen Vorstellungskraft, und man dürfte wohl nicht Unrecht haben, wenn man behauptet, ein solches im Voraus entworfenes Phantasiebild werde zum Maaßstabe des subjectiven Urtheiles über die größere oder geringere Eigenthümlichkeit der fremden künstlerischen Auffassung bei einem späteren Anblick des wirklichen Gemäldes. Wohnt der Eigenthümlichkeit nicht der Reiz des Ueberraschenden bei? Und überrascht uns nicht vor Allem das, was von unserer Vorstellung abweicht?

Wir zweifeln nicht, daß es Vielen, ja den Meisten mit dem Gemälde des Lodovico ähnlich ergehen wird. Wer denkt, um nur das Aeußerlichste zu erwähnen, bei einer malerischen Darstellung jener biblischen Speisung an eine schmale Leinwand mit überwiegender Höhendimension? Nichtsdestoweniger wählte der Maler dieses Format und stellte sich damit eine ganze Reihe von Bedingungen für die Behandlung seines Gegenstandes, die, wie sich leicht begreifen läßt, mit seinen strengeren Ansichten über Maaß und Ziel in der Composition auf's engste zusammenhingen. Er mußte, und das war ihm gewiß eben so willkommen, als es wohl in seiner Absicht lag, die Hauptpersonen und Repräsentanten des Vorganges auf eine möglichst geringe Zahl beschränken und in den nächsten Vordergrund gruppiren. Sie nehmen das volle Interesse in Anspruch, und wenn der Künstler dann den Raum der nach der Höhe des Horizontes hinauf sich erstreckenden Landschaft, deren Mittelgrund überdieß zum Theil noch durch die vorderen großen Figuren bedeckt wird, dazu benutzte, die lagernden Volksgruppen in bedeutender perspectivischer Verjüngung und mehr andeutungsweise, als minutiös ausgeführt, sehen zu lassen, so bewies er damit seinen besonderen Sinn für eine scharfe Zurückdrängung des Nebensächlichen, und hier zugleich ein feines Verständniß für das, worauf es hauptsächlich ankam, da es ihm eben, wie seiner ganzen Zeit nicht mehr verliehen war, ein biblisches Thema mit der alten Naivetät und in dem Charakter eines Andachtsbildes aufzufassen. Er malte weniger mit dem Gemüth als mit der Kraft der Reflexion; er wirkt aber zweifelsohne in diesem Vorwurf von der anderen Seite durch die unleugbare, wenn auch nicht gerade geistig bedeutende Eigenthümlichkeit der Composition, und durch den Ausdruck lebendiger Individualität in den Köpfen.

Eine ernste Erwartung liegt in den Mienen, gemischt mit dem Vertrauen auf den



Saint Jérôme

St Hieronymus Der h. Hieronymus.

großen Lehrer der Wahrheit, dessen edle Milde und Ruhe im Angesicht den Segen seiner Wundermacht verbürgt. „Und sie aßen Alle und wurden satt. — Und sie hoben auf die Brocken zwölf Körbe voll, und von den Fischen. — Und die da gegessen hatten, deren waren fünftausend Mann.“ Nicht das Wunder selbst konnte der Maler geben, wohl aber ließ er es seiner Möglichkeit nach ahnen in dem Charakter der Personen, die er zu Trägern desselben schuf.

Der heilige Hieronymus

von Domenichino.

Die Einsamkeit ist die Mutter großer Gedanken. Christus ging in die Wüste, um sich da auf sein hohes Lehramt vorzubereiten und jeder große Mann hat seine Wüste gehabt, ehe er thatenmächtig in die Welt hinaustrat und dem Gedächtniß der Menschheit den Stempel seines Wollens aufdrückte. Die Einsamkeit ist die Vorhalle jeder erhabenen Sendung. Da verkehrt der schaffende Künstler mit dem Genius, der ihm die Bilder unsterblicher Gestaltungen am Auge vorüberführt; da haust der fromme Ascet am liebsten, wenn er der Eitelkeiten des Lebens vergessen und sich einer heiligen Contemplation hingeben will.

So malte Domenichino seinen heiligen Hieronymus. Hieronymus war ein großer Kämpfer für die Lehren des Christenthums im vierten Jahrhundert. Von wohlhabenden Eltern in Dalmatien im Jahre 331 geboren, war er aufs sorgfältigste in Rom durch griechische und römische Studien gebildet worden.

Er hatte als Jüngling das Treiben der entarteten Hauptstadt der Welt kennen gelernt, aber auch bald in dem aufdämmernden Morgen des Christenthums ein Licht gefunden, welches ihn auf einen andern Pfad des Lebens hinwies. Jahrelang versenkte er sich mit forschendem Geiste in die Urkunden der neuen Religion und ließ sich zuletzt selbst zu Rom taufen. Nicht allzulange darauf begab er sich nach Syrien in die Wüste von Chalcis, brachte hier vier Jahre als Einsiedler in harten Kasteiungen und eifrigen Studien zu, empfing dann die Priesterweihe, predigte, besonders in Rom, die neue Lehre, bekehrte Viele zum Christenthum und zum ascetischen Leben, ging später nach dem Orient zurück und lebte hier in einem neu gegründeten Kloster bei Bethlehem im heiligen Lande bis zu seinem Tode in einem Alter von beinahe neunzig Jahren. Sein Eifer für das Anachoretenleben, seine lateinische Uebersetzung des alten Testamentes und seine Commentare zu den heiligen Schriften übten den mächtigsten Einfluß auf seine Zeit.

Der Heilige unseres Malers ist ein energischer Greis von jenem hageren, aber festen Körperbau, der allein im Stande ist, den zahllosen Mühseligkeiten und Entbehrungen des Apostelthums zu trotzen. Abgeschieden von der Menschheit sitzt er da und schreibt in einem großen Buche, während er sein Haupt zurück und nach oben wendet, wo sich ihm eine Vision des Himmels naht, Wolken, überirdisches Licht und die Klänge der Posaunen des Welt-

gerichtes. Eine wunderbare Extase hat ihn ergriffen, aber nicht jene süß seelige Verzückung der Heiligen Murillo's, sondern eine Begeisterung, in die sich ein ernster, ja fast schmerzlich herber Zug eingeschlichen, als ob ihm ein ernst gewaltiges Dies irae, dies illa herabtönte. Er lauscht der feierlichen Himmelskunde und trägt sie ein in die Blätter, die er dem Angedenken und der frommen Erbauung nachkommender Geschlechter zurückläßt.

Domenichino, oder Domenico Zampieri, wie sein eigentlicher Name lautet, war der Sohn eines Schusters und 1582 zu Bologna geboren. Anfangs ein Schüler des Dionys Calvart, eines niederländischen Malers, der in Bologna lebte und eines großen Ansehens genoß, ging er bald in die Academie der Carracci's über, um hier seine Studien fortzusetzen. Sein Streben nach Gründlichkeit zog ihm, gerade wie es seinem Lehrer Lodovico Carracci ergangen war, Verkennung und Spott zu; nichtsdestoweniger wurde er einer der bedeutendsten Meister seiner Zeit. Denn wenn er auch mit keiner allzureichen Phantasie begabt war, wenn ihm auch der höhere oder höchste Schwung abging, und wenn er sich auch endlich nicht von gewissen hemmenden Einflüssen der Schule, in der er gebildet worden, frei machen konnte, so begegnet man in seinen Bildern doch einem sehr ernsten, gediegenen Streben und häufig, namentlich in den Nebengruppen, einer wahrhaft edlen und schönen, sogar zuweilen naiv ursprünglichen Auffassung der Natur, welche an die Raphael'sche Periode erinnert.

Der arme Meister hatte in seinem Leben zweierlei Hauptunglück zu ertragen. Das eine bereitete ihm seine Frau, die überaus schöne Tochter eines Bürgers zu Bologna, Marsibilla Barbotta. Die Herrschsucht und der Eigennutz dieser Dame kannte keine Gränzen, und welcher Erziehungstheorie sie bei ihren Kindern huldigte, geht daraus hervor, daß sie zwei Knaben, um ihnen einen feinen Gliederbau zu erhalten, geradezu verhungern ließ. Es war dies eine Theorie, die ihr wohl zumeist vom Geiz dictirt worden, und der Vater Domenico sah sich genöthigt, einer später geborenen Tochter die nöthige Nahrung selbst zu reichen, um sie nicht einem ähnlichen Experiment der Mutter zum Opfer zu bringen.

Das andere schlimme Schicksal, welches er erfuhr, war die vielfache Verfolgung, die er von seinen Collegen zu erdulden hatte. In keiner Zeit erstieg der Künstlerneid eine solche Höhe, wie in der der Carracci, des Caravaggio und ihrer Schüler; ein Umstand, der das Epigonenthum einer großen Vergangenheit in tief charakteristischer Weise häufig zu begleiten pflegt. Ja, die niedere Leidenschaftlichkeit artete damals so weit aus, daß sie es nicht verschmähte, die Mittel der Banditen in Anwendung zu bringen. Schon in Rom erwachte die Cabale gegen Domenichino, als er hier unter dem Pontificate Georgs XV. (1621 bis 1623), seines Landsmannes und Pathen, ehrenvoll beschäftigt war. Mehr aber noch litt er von ihr auf dem geistig, wie physisch vulkanischen Boden Neapels, dem eigentlichen Sitz der wildesten Leidenschaften und der gehäßigsten Umtriebe unter den damaligen Künstlern. Domenichino war einem Rufe nach Neapel gefolgt, um die Kapelle del Tesoro mit Gemälden zu schmücken, mit einem Cyclus aus dem Leben des heiligen Januarius. Aber kaum eingetroffen, erhielt er einen Drohbrief, der ihn zur schleunigsten Abreise aufforderte. Mit Mühe hielt ihn der

Sainte Marie

The Holy Mary *Die heilige Maria*

Vicekönig zurück, und er ging bangend und zögernd an die Arbeit. Inzwischen jedoch nahm die Haltung seiner Feinde einen immer bedenklicheren Charakter an, so daß er endlich heimlich nach Rom entwich. Erst nach langen Unterhandlungen und sicherstellenden Zusagen, erzählt die biographische Ueberlieferung, kehrte er zurück, und begab sich von Neuem ans Werk, das er jedoch nicht vollendete. Denn der Haß und die Verfolgung hörten nicht auf und lähmten seine Thatkraft, indem sich Furcht und Mißtrauen immer mehr seines Geistes bemächtigten. Selbst seine Gattin erschien ihm verdächtig und aus Besorgniß vor Vergiftung bereitete er sich seine Speisen in eigener Person. Drei Jahre lang lebte er in einer solchen Angst, bis er endlich im Jahre 1641 unterlag. Und man behauptet, er sei in der That dennoch an Gift gestorben.

Maria als Schmerzensmutter

von Guido Reni.

Bei einem Wettstreit, welchen Guido Reni und Domenichino einmal in Rom mit zwei Bildern aus dem Leben des heiligen Andreas eingingen, hatte letzterer, der die Geißelung des Heiligen dargestellt, wie die Sage scherzhaft bemerkt, nur das Urtheil des Annibale Carracci und eines alten Weibes auf seiner Seite, während Guido Reni mit seinem Hingang des Heiligen zum Kreuze den Sieg davontrug. Guido Reni, der Mitschüler Domenichino's auf der Akademie der Carracci, wurde seit jener Zeit immer mehr der eigentliche Liebling des Publikums, der Modemaler seiner Epoche, und zwar wegen seines brillanten Pinsels und seiner graziösen, weichen Manier.

Ein bewährter Kunstkenner, Waagen, der die Entwickelungsphasen Guido Reni's mit der feinsten Beobachtung und Schärfe characterisirt hat, nennt diesen Meister ein Talent von seltener Leichtigkeit und Erfindung, aber ohne große Tiefe, von vielem Sinn für Schönheit der Form und Anmuth der Bewegung, doch ohne große Naturwahrheit (daher bei Keinem der Carracci'schen Schule das Element der Nachahmung der antiken Statuen entschiedener hervortritt), einen Künstler von bewundernswürdigem Takt für allgemeine Haltung, doch ohne Sinn für Wahrheit und Schönheit der einzelnen Farben, endlich von der seltensten Meisterschaft in der Pinselführung, sowohl in größter Breite, als in elegantester und zartester Vollendung.

Der graziösen und weichen Manier Guido Reni's ging indeß eine ganz entgegengesetzte Periode seines Schaffens voraus. Denn als er die Schule der Carracci verlassen und nach Rom gegangen war, imponirte ihm hier die kräftige und affectvolle Behandlungsweise des Michel Angelo da Caravaggio der Art, daß er sich ebenfalls der Richtung des Naturalismus, dem letztgenannter Meister als das Haupt einer eigenen Schule huldigte, eine Zeit lang hingab. Er malte damals mächtige Gestalten in erhabener Anordnung und in einem Colorit

von gewaltiger Energie und Schattenwirkung. Auch unser Museum besitzt ein überaus werthvolles Document aus jener Epoche des Meisters, ein Gemälde, welches alle die höchlichst zu überraschen pflegt, die Guido Reni nur aus seinen anmuthigen und lieblichen Vorwürfen kennen. Es stellt die beiden Erzväter der Anachoretenzunft dar, die beiden Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste, mit der Madonna in der Glorie oben.

Welch' eine ungeheure Kluft liegt aber auch zwischen solchen (wenigen) Werken und seinen späteren (überaus zahlreichen) Schöpfungen, die einer ganz andern Hand anzugehören scheinen! Jetzt glücken ihm am meisten die Compositionen von geringerem innerem und äußerem Umfange, namentlich die Halbfiguren, die zarten und sanften Ideen, die jugendlichen, besonders die weiblichen Gestalten. Er wird der Meister der Magdalenen, jener zum Himmel emporblickenden Magdalenen, in denen er über das Antlitz und das Auge der antiken Niobe den Schmelz und das verschwimmende Schmachten einer christlich-romantischen Schmerzenssehnsucht goß.

Auch viele seiner Madonnen haben diesen wunderbar verhimmelnden Blick, der sich wie der Flug eines schönen Seraphs in die Regionen des Lichtes emporschwingt. Man sieht ihn nicht wieder wie in dem Originale unseres Stahlstiches, dem berühmten Brustbilde oder Kopfe einer Maria als Schmerzensmutter, einem gemalten Stabat mater, dessen schlichte Innigkeit wohl von keinem anderen Meister übertroffen worden. Und giebt es ein Bild, welches ein Betpult würdiger zu zieren im Stande wäre, als dieses kleine Altarblatt häuslicher Andacht?

Guido Reni war der Sohn eines Flötenspielers, und es ist, als ob ein Zug des musikalischen, melodischen Elements vom Vater in seiner Seele zurückgeblieben sei. Dieses Element in seinem weichen fließenden und leichten Ausdruck, ist der wahre Character seiner Eigenthümlichkeit, um deren willen man ihn liebte und — beneidete, ja nicht minder mit Haß verfolgte, wie den Dominichino. Und man haßte ihn um so gründlicher, als ihm vor allen Anderen ein außerordentliches Glück lächelte, ein Glück, welches lange Zeit groß genug war, für seine ungeheueren Verluste am Spieltisch aufzukommen. Guido Reni, der Maler jener sanften, süßen Unschulds- und Andachtsgestalten, fröhnte der finstersten aller Leidenschaften, dem wilden Dämon des Spieles. Aber hier stand sie ihm selten bei, die Göttin Fortuna, die er selbst so gern in zarter flüchtiger Gestalt auf die Leinwand zauberte, und deren Bild wir von ihm ebenfalls im Berliner Museum erblicken, wie man es in der Sammlung zu München und in der Gallerie des Kapitols zu Rom sehen kann.

In einer Nacht verlor er oft zweitausend Doublonen, eine für die Verhältnisse eines Künstlers, obenein in damaliger Zeit, wahrhaft unsinnige Summe. Seiner Leidenschaft opferte er selbst die Kunst und ließ sich nicht selten zu höchst flüchtigen und flauen Arbeiten verleiten, um seine Spielschulden zu bezahlen. „Alles kann man wieder gut machen, wenn man nur nicht die Finger verliert," so lautete der Trost, mit dem er unerschüttert und ungebessert über die größten Verluste hinwegging.

Als er im Vatican malte und vom päpstlichen Zahlmeister, der seine unselige Leiden-

schaft kannte, etwas knapp gehalten wurde, entwich er hierüber empört eines Tages nach Bologna, seiner Vaterstadt. Da ihm der Papst Urban VIII. jedoch über Alles hold war und die höchste Bewunderung zollte, wurde er auf die ehrenvollste Weise wieder nach Rom zurückgeführt. Der Papst gab ihm freie Wohnung, eine fürstliche Tafel und eine glänzende Equipage. Aber alle diese Auszeichnungen ließen ihn seinen bösen Hang nicht vergessen; er eilte wie früher von der Arbeit zum Spieltisch. Hier war ihm nichts heilig, und selbst Ehrengeschenke, in die er sonst seinen höchsten Stolz setzte, warf er mit gleichgültiger Hand in den Alles verschlingenden Schlund.

Hier verließ ihn alle jene Würde, die er in jeder andern Lage des Lebens so sicher zu behaupten wußte, sei es, daß er die Schmeicheleien derer, die sich ihm mit Huldigungen nahten, bescheiden ablehnte, sei es, daß er bedeckten Hauptes, selbst in der Gegenwart des Papstes, und in reichem Schmuck, wie ein König, vor der Staffelei stand, während seine Schüler ihn in achtungsvoller Ferne schweigend umgaben, um ihm die Palette zu bereiten und die Pinsel zu reinigen. In solchen Augenblicken war er der edelste, begeistertste und erhabenste Priester der Kunst.

In seinem Hause, lesen wir, lebte er sehr einfach und züchtig. Er besaß nur das nothwendigste Hausgeräth, indem er sich dahin aussprach, daß die, welche ihn besuchten, wahrscheinlich kämen, um seine Gemälde zu sehen, aber nicht sein Mobiliar. Beim Verkauf der Schöpfungen seines Pinsels stellte er nie einen Preis, da er die Kunst nicht taxirt, sondern honorirt wissen wollte.

So bedeutend indeß auch die Honorare waren, die er empfing, so stieß ihn seine Leidenschaft doch endlich in die Hände böser Gläubiger, und diese drängten ihn zuletzt so, daß er in eine Art Melancholie und in ein hitziges Fieber verfiel, welches ihn 1642 in Bologna, wo er schon seit langen Jahren wieder lebte, sieben und sechzig Jahre alt, aus dem Dasein hinwegraffte.

Obwohl die Carracci's und ihre Nachfolger es nicht versäumten, wiederum mit Entschiedenheit auf das Vorbild der Natur zurückzuweisen, so wurde ihre besondere Eigenthümlichkeit doch mehr noch eben durch ihre eklektische Methode charakterisirt. Der Naturnachahmung allein dagegen huldigte ihr berühmter Zeitgenosse Michel Angelo Amerigi da Caravaggio mit seinem Anhange, eine Schule, die man deswegen auch die der Naturalisten genannt hat.

Caravaggio (so genannt von einem Schlosse im Mailändischen, wo er 1569 geboren worden) machte, als er selbstständig in Rom auftrat, hauptsächlich jener Richtung Opposition, die, ohne die reale Wahrheit gewissenhaft zu befragen, einer imaginären Darstellungsweise folgte, und deren bedeutendster Vertreter sein eigner früherer Lehrer Caesar d'Arpino, war. Aber er verfiel seinerseits ebenfalls wieder in das Extrem, indem er häufig das Geistige vernachlässigte, und sich ohne Wahl nur an das Gemeine und sinnlich Derbe in der Natur hielt.

Und wie er ein ungezügelter, wild leidenschaftlicher Mensch im Leben war, so ging dieser Character auch in seine künstlerische Gestaltung über, wobei ihn allerdings sein großes Talent vortheilhaft unterstützte, während sich die meisten seiner Nachahmer in eine hohle und völlig geschmackswidrige Karikatur seines Stils verirrten.

„Seine Werke, sagt Kugler treffend, haben bei aller Gemeinheit der Auffassung doch eine eigenthümliche Großartigkeit, und ein gewisses, fast tragisches Pathos, das sich besonders in den großartigen Linien der Gewandung ausspricht. Es ist nicht blos die scharf einfallende, geschlossene Beleuchtung (die gewaltsame und groteske Schattenwirkung), die, wie man glaubt, nach Giorgione gebildete Formation, es sind nicht die groben Aeußerlichkeiten des Naturalismus, welche die große Wirkung seiner Bilder ausmachen, sondern eine eigene, ursprüngliche Poesie, von welcher dies Alles nur der Ausdruck ist, und welche eine mächtige — und bei aller Unreinheit — doch den großen Michelangelo Buonarotti gewissermaßen verwandte Natur voraussetzt.“ Und an einer andern Stelle, wo die Leidenschaft als der vorwaltende Grundton der Naturalisten bezeichnet wird, nennt derselbe Kunstkritiker die Darstellungsweise dieser Schule, wo sie in ihrer ganzen Einseitigkeit auftritt, gleichsam „eine Poesie des Häßlichen.“

Es folgt als eine natürliche Consequenz aus der Richtung dieser Schule, daß sie vorzugsweise das Genre mit Glück cultivirte, und dies ist das Feld, auf dem sich auch Carraggio besonders hervorthat. Man rühmt unter seinen Scenen aus dem niedern Leben namentlich die Darstellungen von Betrügern und Gaunern wegen ihrer nationellen Wahrheit und ungemeinen Lebendigkeit, z. B. die Spieler in der Gallerie Sciarra in Rom. Bei religiösen Gegenständen fehlte es seinem Pinsel an geistiger Würde, und wo er sie behandelte, geschah es meist nur im Character einer niedrigen, genreartigen Auffassung. Diesen Umstand schienen auch seine Feinde benutzt zu haben, wenn sie es durchzusetzen wußten, daß man seine Bilder aus vielen Kirchen, für die er sie gemalt, wieder entfernte. Ging die Animosität gegen ihn doch einmal so weit, daß man eines seiner gelungensten Werke, den Tod der heiligen Jungfrau (jetzt in Paris), von dem Altare der Kirche Della scala in Rom fortnehmen ließ, weil man ausprengte, er habe sich des Cadavers einer ertrunkenen Frau zum Modelle bedient.

Caravaggios Leben war ein unablässiger, erbitterter Kampf mit seinen zahlreichen Gegnern, was um so erklärlicher erscheint, als in seinen eignen Adern ein heißes Blut kochte, welches ihn zu Excentricitäten hinriß. Ja, er mußte sogar eines Mordes wegen endlich aus Rom entfliehen. Er begab sich nach Malta; aber auch hier bekam er bald mit einem Ritter blutigen Streit, wurde ins Gefängniß geworfen, entwich heimlich nach Sicilien, dann nach Neapel und beschloß wieder nach Rom zu gehen. Allein auf dem Wege überfiel man ihn und brachte ihm so starke Wunden bei, daß er alsbald daran starb, im Jahre 1609, kaum inmitten des kräftigsten Mannesalters. In der That ein seltsames Nachtstück eines Künstlerlebens, grell durch die Contraste finstrer Schlagschatten, wie der Pinsel des leidenschaftlichen Mannes selber. Während die frommen alten Meister unter dem friedlichen Dache einer lieblichen Idylle hausten, wo die stille Muse alltäglich zum Besuch kam und sie mit sanftem, sonnenhellem Auge anlächelte

bis ans späte Alter, stürmte Caravaggio die jähe, kurze Bahn der Tragödie dahin unter einem finstern, blitzdurchzuckten Wetterhimmel.

Das Berliner Museum besitzt von Caravaggio eine nicht unbedeutende Anzahl von Gemälden. Namentlich bezeichnen zwei seine eigenthümliche Richtung in schlagender Weise, zwei allegorische Genrebilder, welche man die „irdische" und die „himmlische Liebe" genannt hat.

Ersteres Werk stellt einen Amor, einen ausgelassenen Buben oder knabenhaften Jüngling dar, mit Geierflügeln, und von frechem, gemeinem Gesichtsausdrucke, wie er sich eben von seinem Lager erhoben hat und alle Insignien edlen geistigen Menschenstrebens, eine Laute, eine Geige, Stücke eines Harnisches, einen Lorbeerkranz, ein aufgeschlagnes Buch, Winkelmaaß und Zirkel und ein Notenbuch vor sich auf dem Boden mit Füßen tritt, oder vielmehr mit dem einen Fuße auf diesen Gegenständen steht, während er mit dem andern auch noch eine Krone und ein Scepter von seinem Lager herabzureißen im Begriff ist, Amor, ein schamloser Verächter aller Wissenschaften und Künste, aller irdischen Macht und Herrlichkeit. „Es ist, (sagt ein geistvoller Beurtheiler) der Genius der Gemeinheit selbst, mit frecher Naturwahrheit und doch mit einer Genialität, mit einer Gemessenheit, die fast an ein tragisches Pathos anstreift, gemalt; so daß hier das Gemeine dem Beschauer im Gewande einer dämonischen Macht gegenübertritt und solchergestalt einen wirklich ergreifenden Eindruck hervorbringt."

Das zweite Werk ist ein Pendant des eben beschriebenen, die himmlische, oder heilige Liebe, ein edelstrenger Genius im Stahlpanzer und mit Adlerschwingen, welcher mit der Rechten einen Blitzstrahl auf den mit zerbrochenem Bogen und Pfeil am Boden liegenden Gott der niederen Liebe schleudert, wobei sich in beiden Gestalten ein überaus glücklicher und lebendig sprechender Contrast des Ausdrucks geltend macht. „Es ist, fügt der vorhin citirte Aesthetiker hinzu, als ob aus beiden Bildern ein persönliches, aufgeregtes Gefühl von Seiten des Künstlers spräche, als ob ein zurückgehaltener Grimm in ihnen sich zur Gestalt hindurchgerungen hätte."

Von drei religiösen Vorwürfen Caravaggio's zeichnet sich am vortheilhaftesten ein „Christus am Oelberge, die schlafenden Jünger weckend" aus, eine mondbeleuchtete Gruppe von einer so würdevollen Auffassung, wie sie dem Künstler selten eigen ist. Sogleich in dem anderen Werke, eine „Grablegung Christi durch Johannes, Joseph von Arimathia und Magdalena" einem sonst tüchtigen Gemälde, fehlt diese Würde; der Maler faßte das Ganze nur als eine „gemein sinnliche Handlung" auf, und „man sieht in der Darstellung eben nur einen Leichnam, der mit Anstrengung fortgeschleppt wird." Das dritte biblische Werk, „der Evangelist Matthäus, sein Evangelium schreibend, wobei ihm ein nebenstehender Engel die Hand führt," übertreibt das grotesk Kolossale und auffallend Wunderliche fast bis zur Karikatur.

Eine große Bedeutung gewann die naturalistische Richtung sodann in Neapel besonders durch Giuseppe Ribera, genannt il Spagnoletto, einen Schüler Caravaggio's, der jedoch seinen Lehrer an künstlerischem Werth entschieden hinter sich zurückließ.

Dort oben an der Querwand unter Nr. 416 hängt ein Bild, von dem man sich im ersten Augenblick vielleicht mit Entsetzen abwendet, das aber nichts destoweniger eine seltene Meisterschaft bekundet, ein Werk, welches die Gallerie eines Henkers, oder den dunkeln Saal eines Inquisitionstribunales nicht unpassend schmücken würde, indem es die Vorbereitungen zur Marter des heiligen Bartholomäus darstellt. Die derbknochige, halb von Todesqual erpackte, halb von Gottvertrauen begnadete Jammergestalt des Heiligen, den die Henkersknechte an dem Marterholze emporzuwinden im Begriff stehen, sodann die wüste Leidenschaftlichkeit in diesen Grausamen selber, ferner die rohe, stumpfsinnige Neugier in den Zuschauern, endlich die gewaltige Kraft des energischen Colorits und die mächtigen Licht- und Schattenkontraste, Alles greift in einander, um dem Gemälde seine furchtbare Wirkung zu sichern. Es ist dieses Bild eine Schöpfung Giuseppe Ribera's.

Ribera war der eigentliche Maler der Martyrien, die jetzt besonders beliebt wurden, weil Auge und Gemüth durch die Fülle der früheren Kunstleistungen übersättigt, fortan so drastischer Mittel bedurfte, um den nöthigen Reiz zu empfinden. Aber auf der andern Seite ist es nicht minder characteristisch, daß der hauptsächlichste Vertreter dieser Richtung dem Heimathlande der Inquisition und ihrer finstern Gräuel entstammte. Ribera war, wie auch sein Beiname besagt, ein Spanier und Spanien trat mit ihm und seinen Werken zum erstenmal epochemachend in den Kreis der kunstschaffenden Nation ein.

Geboren zu Xativa (dem heutigen Felipe) nicht weit von Valencia, um das Jahr 1588 kam Ribera als Knabe nach letzterer Stadt in die Malerschule des Francesco Ribetta und ging dann noch im frühen Jünglingsalter und ohne Mittel nach Italien.

Man erzählt, daß etwa um das Jahr —, doch wir können eigentlich nur sagen zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, eines Tages ein Cardinal in prächtiger Karosse durch die Straßen Roms fuhr und auf seinem Wege einem jungen Bettlerburschen begegnete, der ihm wegen seines eigenthümlichen Wesens auffiel und den er zu sich in seine Dienste nahm, um ihn aus seiner elenden Lage zu erretten. Dieser Bettlerbursche war der junge Ribera. Man erzählt aber auch weiter, daß Ribera sehr bald freiwillig wieder dem bequemen und faulen Leben in dem Palaste des Cardinals entsagt habe und in seine alte Dürftigkeit zurückgekehrt sei, um seine Muße, soweit es irgend angehen mochte, ungehindert der Kunst widmen zu können. Ein hochherziger Zug einer ächten Künstlerseele!

Die Wahrheit dieser Anecdote läßt sich freilich nicht verbürgen, doch das wissen wir bestimmt, daß Ribera in jenen ersten Jahren seines Aufenthaltes in Italien den Unterricht des Caravaggio genoß.

Wir nannten Ribera oben den Maler der düstern Martyrien und man zeigt vielleicht verwundert auf ein anderes Gemälde dieses Meisters in unsrem Museum, welches vor nicht allzulanger Zeit erst aus der ehemals Soult'schen Gallerie erworben worden, „die heilige Familie", ein Gemälde von anmuthig idyllischem Character und von einem hellen, überaus heiteren Colorit. Allerdings weicht dieses Werk völlig von der gewöhnlichen Art des Ribera

ab, und man fragt mit Recht nach dem Grunde einer solchen Erscheinung. Seine Biographie hat uns die genügende Erklärung aufbewahrt.

Als Ribera nämlich seine Studien unter Caravaggio vollendet und eine Zeit lang in dessen Manieren geschaffen hatte, verließ er Rom und begab sich nach Parma, jener Stadt, welche die schönsten Leistungen Correggio's in ihrem Schooße barg. Er studirte diesen Meister mit dem größten Fleiße; denn er empfand den edlen und reinen Zauber seiner Bilder vielleicht um so wohlthätiger, als die Richtung, der er selber folgte, in allzu sichtbarer und schroffer Weise auf den äußerlichen Effect losarbeitete. Ja, er ging weiter, und malte verschiedene Werke unter dem Einflusse und im Geiste Correggio's. Aber dieser Werke sind nur sehr wenige und unser Museum kann sich glücklich preisen, daß es in jener „heiligen Familie" ein solches besitzt.

Wenn Ribera indeß die neu eingeschlagene Bahn ziemlich bald wieder verließ, so scheinen ihn meist äußerliche Gründe hierzu vermocht zu haben. Wieder in Rom angelangt, mißfiel seine Correggio'sche Weise. Der Geschmack sowohl des Publikums, wie seiner Freunde erklärte sich aufs entschiedenste dagegen und Ribera kehrte zu seinem früheren Stil zurück.

Nicht lange darauf begab er sich nach Neapel, wo ihn das Glück mit offenen Armen empfangen sollte. Der ehemalige Bettlerbursche wurde ein begüterter und hochangesehener Mann. Er heirathete die Tochter eines sehr reichen Kunsthändlers, erlangte die besondere Gunst des Landesherrn und den Titel eines Hofmalers, und lebte bis an sein Ende in den glänzendsten Verhältnissen.

Ueber dieses Ende indeß hat die Sage ein eigenthümliches Dunkel ergossen. Man erzählt nämlich, Ribera sei ein eitler prunkliebender Mann gewesen, der große Feste gegeben und über Alles gern hohe Personen vom Hofe bei sich gesehen. Solch ein Fest habe er auch im Jahre 1648 veranstaltet und den Prinzen Don Juan d'Austria eingeladen. Der Prinz sei erschienen und heimlich mit des Malers schöner Tochter Maria Rosa entflohen. Ueber diese Entführung des geliebten Kindes sei Ribera fast in Verzweiflung gerathen, aus seinem Hause fortgegangen und nie mehr wieder erschienen. — Andere halten diese ganze Erzählung für ein Mährchen und lassen den Maler in Ruhe und Zufriedenheit im Jahre 1656 sterben.

Ribera, il Spagnoletto, den sich Italien und Spanien in gleicher Weise vindiciren, weist uns von seinen Adoptivlandsleuten zu seinen Geburtslandsleuten und deren Werken, zu den spanischen Kunstschätzen unsres Berliner Museums.

Die spanischen Maler.

Der heilige Antonius,

von Murillo.

Es ist ein eigenthümliches Zeichen unsrer Zeit, daß die Vorliebe für Murillo fort und fort im Steigen begriffen ist: ein sympathetischer Zug wendet ihm die Herzen zu. Worauf aber basirt diese Sympathie? Auf der Entwicklung, die unser Fühlen und Denken seit den letzten Decennien genommen. Wir bewundern das classische Schönheits-Ideal, welches die großen italienischen Meister verkörperten; wir empfinden ein humoristisches Behagen an dem derben Naturalismus der Niederländer: beide Nationen, die Italiener und die Niederländer vertraten Richtungen, die sich im Allgemeinen genommen als Extreme gegenüberstehen. Die Spanier ihrerseits schufen keinen entschieden neuen Typus der Malerei; sie bildeten sich vorzugsweise unter den Einflüssen der Brabanter Schule und der Venetianer, aber sie gestalteten das Empfangene im Geiste ihrer besonderen nationalen Individualität; und nehmen gewissermaßen eine mittlere Stellung zwischen ihren Lehrern und Vorbildern aus dem Süden und dem Norden ein, eine mittlere Stellung zwischen dem Idealismus und Realismus. Wir haben hierbei hauptsächlich ihre Darstellung aus der heiligen Geschichte und aus der Legende im Auge. Sie versöhnen den Idealismus mit dem Realismus und das ist es, was in ihnen unser innerstes Empfinden sympathetisch berührt; denn unser ganzes Streben steuert im Leben, wie in der künstlerischen Betrachtung auf dasselbe Ziel los.

Man hat den Mittelpunkt beider Extreme mit mannichfaltigen Namen getauft, man hat ihn häufig „das Characteristische" genannt; doch kommt es dabei weniger auf Namen an, als auf die Sphäre unsrer Wesenheit, in der sich die Befriedigung, nach der wir trachten, realisirt. Der Idealismus beschäftigt unsren Geist, der Realismus unsre sinnliche Anschauung; beide Sphären berühren sich in den Grenzen dessen, was wir als das Gemüth bezeichnen können. Das Gemüth ist die Sphäre, auf welche wir die Vorstellungen, die wir unsren temporären Begriffen nach von einer möglichst vollendeten Kunst hegen, bezogen wissen wollen. Wenn wir nun auch nicht zu sagen wagen, noch auch zu sagen beabsichtigen, daß die spanischen Maler die Ansprüche unsres Gemüthes nach allen Seiten hin befriedigen, so wirken sie doch auf dasselbe mit einer besonderen, ihnen eigenthümlichen Kraft, und unter ihnen vorzugsweise der große Meister Murillo.

Im Gemüth entwickelt sich die Empfänglichkeit für die tiefsten Geheimnisse der Kunst; ja das Gemüth besitzt selber einen unwiderstehlichen Zug nach dem Geheimnißvollen, und verirrt sich diese Richtung auch oft genug bei gröberen, roheren und ungebildeten Naturen in die Thorheiten einer abergläubischen Sucht, die allen edleren Geisteskräften Hohn spricht, so dringt

St Anthony of Padua *Antonius von Padua*

sie doch von der andern Seite mit sehnendem Verlangen nach dem Gebiete hin, auf welchem ihr die Kunst mit den Räthseln des Schaffens und des Geschaffenen in seiner Zaubermacht entgegentritt. Murillo regt den lauteren Mysticismus unsers Gemüthes an, wie Wenige: nicht sowohl durch den stofflichen Character und spiritualistischen Ausdruck seiner Ekstasen und Visionen, als durch die ganz eigenthümliche Magie seines Colorites, welches der Vollendung eines Tizian oder Van Dyck noch ein Etwas hinzufügt, das wir wohl empfinden, aber kaum erklären können. Wir möchten das Colorit Murillo's selber eine Farbenmystik nennen, deren Character und Wirkung dem gleicht, was unsre Phantasie von den Klängen der Sphärenmusik oder von dem Harfenspiel seliger Cherubim träumt. Wer solche Träume von sich weist und lieber auf der Erde bleibt, darf statt dessen vielleicht an die wunderbaren Klänge der Aeolsharfe denken.

Die spanische Kunst entwickelte sich besonders in vier Schulen, in der von Valencia, Toledo, Madrid und Sevilla, und ihre Blüthe, die sich rasch entfaltete und rasch wieder verschwand, fällt in das siebenzehnte Jahrhundert, näher bestimmt in die kurze Frist der Jahre 1620 bis 1670.

Bartolomé Esteban Murillo, das Glanzgestirn der Schule von Sevilla, war in der genannten Stadt im Jahre 1618 von Eltern niederen Standes geboren. Er theilte mit seinem Landsmann Lope de Vega das Geschick einer ziemlich verlorenen Jugend, da es ihm an gediegener Unterweisung fehlte und da er, um seine Existenz zu fristen, mit einer dürftig erworbenen, fabrikmäßigen Routine Madonnenbilder, meist für die Ausfuhr nach Mexico und Peru, zu malen genöthigt war; aber wie jener brachte er durch den rastlosen Fleiß seiner spätern Jahre das wieder ein, was er vordem versäumt hatte.

Ein zufälliges Ereigniß weckte seinen Genius, als er bereits das vierundzwanzigste Jahr erreicht hatte. Der Maler Pedro de Moya kam auf seiner Rückreise von London nach Granada durch Sevilla, und Murillo hatte Gelegenheit, in den Bildern des Genannten etwas für ihn Urneues zu sehen, nämlich den Geschmack und die Farbengebung des Van Dyck, unter welchem de Moya seine Studien gemacht. Murillo wurde von einer förmlichen Ekstase ergriffen und fühlte nun mit ganzer Seele seine Mission.

Er arbeitete noch eine Zeitlang an den Dutzendbildern der Nuestra Sennora de Guadelupe, jener bekannten Madonna, welche mit dem Fuße das Haupt der Schlange zertretend, dargestellt ist, mit angestrengtestem Fleiße weiter, um einiges Geld zu erübrigen, und eilte dann im Jahre 1643 nach Madrid. Hier in dem Sitz der reichsten Kunstschätze angelangt, stellte er sich dem berühmten Hofmaler des Königs, Don Diego Velasquez de Silva, der sich damals auf der höchsten Stufe seines Ruhmes befand, vor und wurde von diesem mit freundlichem Wohlwollen empfangen. Velasquez nahm den jungen Mann, der mit der ganzen Fülle der Begeisterung zu ihm gekommen, nicht nur in sein Atelier auf, sondern verschaffte ihm auch den Zugang zu den zahlreichen malerischen Werken im Escurial, welche seit Carl V. erworben worden. Zwei Jahre lang studirte Murillo die Meister, von denen er sich am meisten ergriffen

fühlte, die zugleich auch größtentheils die Meister des Colorits waren: Tizian, Van Dyck, Rubens, Ribera, und seinen eigenen Lehrer Velasquez. Im Jahre 1645 ging er nach Sevilla zurück.

Kaum vielleicht hatte man hier von seiner Abwesenheit sonderlich Notiz genommen. Desto größer war das Erstaunen, als er im folgenden Jahre plötzlich mit drei Schöpfungen hervortrat, die Alles übertrafen, was man bisher in Sevilla zu sehen gewohnt war, und in denen er den Stil des Van Dyck, Ribera und Velasquez in wunderbarer Eigenthümlichkeit verschmolzen; es waren eine Extase des heiligen Franciscus, eine Almosenspende des heiligen Diego und der Tod der heiligen Cäcilia.

Mit raschen Schritten stieg er jetzt zum Gipfel des Ruhmes empor. Schon im Jahre 1648 besaß er ein solches Ansehen, daß er es wagen durfte, eine hochadelige und reiche Dame aus Pilas, Donna Beatriz de Cabrera y Sotomayor als Gattin heimzuführen. Ohne einer fürstlichen Protection zu bedürfen, war er unablässig auf's reichlichste beschäftigt, ganz im Dienste seines eigenen Willens. Alles beeilte sich, Bilder von ihm zu haben, die Kapitel, die Klöster, die großen Herren; und überall auch in Spanien, fast in allen Klöstern, Kirchen und Herrenschlössern, findet man Werke von ihm, vom großen Altarblatt an, bis zum simplen Familienportrait. Die fruchtbarste Periode seines Schaffens fällt in die Jahre 1670 bis 1680, seltsam genug in die Jahre seines schon stark abwärts steigenden Alters, in die Zeit von seinem achtundfünfzigsten bis achtundsechzigsten Jahre. Wir müssen hierbei auch erwähnen, daß er bereits im Jahre 1660 in Sevilla eine öffentliche Academie der Malerei gestiftet hatte, wozu ihm von den Behörden der Stadt mit zuvorkommender Gunst ein eigenes Gebäude eingeräumt worden war. Seine Genossen und Schüler unterstützten ihn bei diesem Unternehmen; von seinen Kindern jedoch widmete sich, wie dies bei italienischen Meistern so häufig der Fall war, keines der Kunst, indem sein älterer Sohn in West-Indien dem Handel oblag, der jüngere ein Priester wurde, und seine Tochter den Schleier nahm.

Im Jahre 1681 wurde er nach Cadix berufen, um daselbst das große Bild der Vermählung der heiligen Katharina zu malen. Hier hatte er das Unglück, vom Gerüst zu fallen; erkrankte in Folge dieses Sturzes, mußte nach Sevilla zurückkehren und starb daselbst nicht lange darauf.

Murillo versuchte sich, wie sein Lehrer Velasquez, in allen Gattungen der Malerei: in der heiligen Historie und Legende, im Genre, im Portrait. Auch das Landschaftliche in seinen Werken malte er selbst, nachdem er sich mit dem Landschaftsmaler Iriarte, dessen er sich anfangs für dergleichen Zwecke bediente, entzweiet hatte.

Mit überwiegender Vorliebe indeß neigte er sich zur religiösen Malerei, besonders zur Darstellung von Ekstasen und Visionen, und in diesen Vorwürfen steht er als unübertrefflicher Meister da. Nicht der Idealismus, sondern der Spiritualismus der Kunst feierte hierbei durch ihn seinen glänzendsten Triumph. Auch in seinen religiösen Gestalten hielt sich Murillo hauptsächlich an das Leben, aber er durchgeistete dieses Leben in einer wunderbar eigenthümlichen

Weise, je nach den Ansprüchen einer feinen, seelenvollen Charakteristik. Seine Madonnen in seinen heiligen Familien z. B. haben nicht die überirdische Erhabenheit und fromme Reinheit der Madonnen Raphael's; aber sie stehen dafür unsrem Gemüth näher, indem sich in ihnen mit dem Ausdruck sanfter, inniger Weiblichkeit das Wesen der Mutter Gottes offenbart. Großartig und inspiriter dagegen faßt Murillo die heilige Jungfrau in seinen Himmelfarthen auf, ohne jedoch auch hier transcendental zu werden.

Die Kunstkenner, welche den Meister gründlich zu studiren Gelegenheit hatten, nehmen an ihm dreierlei Behandlungsweisen wahr, die er nach der besondern Natur des Stoffes, nicht in verschiedenen Epochen seines Lebens, sondern in ein und derselben gleichzeitig in Anwendung brachte: die kalte, die warme und die duftige Manier (frio, calido y vaporoso). In der ersten Manier sind Scenen aus dem gewöhnlichen Leben, seine Mönchsgeschichten, seine Klosterlegenden und auch einige heilige Gegenstände von untergeordneter Geistigkeit des Ausdrucks behandelt; in der letzten die Mirakel und Mysterien, meist Bilder von geringen Dimensionen. Am häufigsten und liebsten bediente er sich der warmen Behandlungsweise und zwar in seinen Hauptwerken, seinen Ekstasen. Endlich finden sich auch einige Beispiele seines Strebens, alle drei Manieren in ein und demselben Werke zu vereinen, wie man es an der heiligen Elisabeth von Ungarn (in der Academie zu Madrid) bemerken kann, einem Gemälde, das unter seine bedeutendsten Schöpfungen zählt.

Die Ekstase des heiligen Antonius von Padua, welche das Berliner Museum besitzt und von der unser Werk eine Copie giebt, war von je das Entzücken der Künstler und Kunstkenner. Sie ist ein umfangreiches und im gereiftesten Stil ausgeführtes Werk, in welchem sich eine natürlich lebendige und individuelle Charakteristik mit der heiligsten und tiefsten Gefühlsinnigkeit verbindet. Der fromme Mönch kniet in einer freien Landschaft, auf dem erhöhten Terrain des Vordergrundes zur Rechten vom Beschauer. Wie hier in das Dunkel der Natur, so dringt auch in das Dunkel seines Büßerlebens der Strahl der Gnade herab; seine Sehnsucht nach dem Ueberirdischen wird gestillt: er hält das Christuskind in den Armen, und seine Seele feiert die heiligste Stunde begeisterter Devotion.

Mit wie feinem Empfinden wählte der Maler den Typus dieser Gestalt! Wir sehen in Wahrheit einen Mönch vor uns, einen noch jugendlichen Mann aus dem Volke, von schlicht einfältigem Ausdrucke der Physiognomie. Sein ganzes Wesen ist von der Größe der ihm zu Theil gewordenen Begnadigung durchdrungen: in schrankenloser Hingabe neigt sich seine Gestalt vor und seine Arme wie seine Hände, der süßen Bürde eines Kindes ungewohnt, mühen sich, den zarten Schatz, so sorgfältig weich, wie nur möglich, zu umfangen, und zu tragen. Es liegt etwas unendlich Rührendes in dieser Behutsamkeit des Haltens, durch welche das leise, mönchische Ungeschick mit genialer Absichtlichkeit des Malers hindurchblickt. Ja, der verzückte Mönch wagte es in seiner heiligen Scheu nicht einmal, mit seiner irdischen Hand den Leib des Kindes unmittelbar zu berühren und seine naiv unbehülflichen Finger halten das zarte Linnen dazwischen. Und doch lechzt er danach, den Erlöser mit voller und enger In-

nigkeit an sich zu ziehen, um die Wonne dieser geistigen Vaterfreude mit ganzer Seele zu genießen. Seine Miene drückt ein stilles, heißes Schmachten und zugleich die verzückteste Schwärmerei aus, und wenn wir sehen, daß der Maler die vollste Wirkung erreichte, auch ohne uns das Auge des ekstatischen Mönches groß und offen von der Vorderseite zu zeigen, indem er den Kopf im Profil auffaßte und dabei die sanft gesenkten Lider den Augenstern obenein noch fast bis über die Hälfte verdecken läßt, so muß unsre Bewundrung vor der physiognomischen Kraft des Murillo'schen Pinsels den höchsten Gipfel erreichen. Die Lippen des Mönches drängen sich in heiliger Inbrunst zum Kuß vor und um seine Brauen webt und schwebt der Duft mystischer Traumseligkeit. Wir kennen kein anderes Werk unsrer Gallerie, in welchem das Wesen des religiösen Mysticismus so geheimnißvoll und ergreifend in Farben auf die Leinwand gezaubert worden.

Mit nicht minder inniger Empfindung, als den begnadeten Heiligen, malte Murillo das Christuskind. Es liegt in seinem feinen Gesicht ein ganz eigenthümlicher Hauch innerlicher Geistigkeit, gemischt mit einem leisen Anflug lächelnder Huld. Das hohe Kind fühlt die liebevolle Devotion des Mönches und schlingt die Linke um seinen Hals, während es ihn mit der Rechten, wie Kinder thun, sanft an der Wange kost. Die Färbung des Kindes ist von wunderbarer Zartheit.

Endlich wird die einsam stille Scene himmlischen Schauens durch die gemüthvolle heitre Theilnahme verschiedener Engelknaben belebt, die theils oben in den Lüften schweben, theils zur Linken vom Beschauer auf der Erde rasten. Der eine der letztern beiden ist mit einem großen Buche beschäftigt, mit dem Buche, aus dem der Mönch höhre Weisheit schöpfte; der andere hält eine schöne, weiße Lilie, das Symbol der Seelenreinheit, den erhabensten Schmuck für den frommen Visionär.

Das warme, saftige und pastose Colorit wirkt an sich schon überaus wohlthuend auf unser Empfinden; aber erhöht wird diese Wirkung noch und bis zu einem magischen Eindruck gesteigert durch den Charakter der besondern ekstatischen Beleuchtung. Hier ist Murillo derselbe unvergleichliche Künstler wie im Ausdruck der visionären Physiognomie und der glühenden Frömmigkeit. Wie er den höchsten Grad der Ueberraschung, der Anbetung, der Verzückung mit lebendiger Seelenhaftigkeit zu verkörpern versteht, so läßt er vom Himmel einen Glanz herabstrahlen, der der Lichtfülle des heiligen Geistes selber zu entströmen scheint. Unter seiner Hand verflüchtigt sich das irdisch Stoffliche der Farbe gleichsam und verwandelt sich in reinen Aether. So sehen wir diesen Zauber auch auf unsrem Gemälde vor uns verwirklicht. In den obern Regionen der Luft strahlt der goldige Schimmer der außerweltlichen Erscheinung mit seiner vollsten Intensität und stuft sich nach unten zu in immer blassere Töne ab, die jedoch stets ihre diaphane Natur bewahren und auch auf die tiefe Landschaft noch, in die wir hinausblicken, einen seltsam phantastischen Schein ergießen.

Wie nahe lag die Gefahr bei einem solchen Vorwurf und bei einer solchen Behandlung in's Affectirte und Gespensterhafte zu verfallen; aber trotz der mirakulösen Natur des

Cardinal Dezio Azzolini

Gegenstandes dringt derselbe mit der ganzen Wärme einer objectiven Realität in unser Gemüth ein und beschäftigt unser Herz. Das ist der höchste Triumph, den der Meister feiert.

Das Bildniß des Cardinals Decio Azzolini,

von demselben.

Die Verdienste Murillo's im Portrait stehen mit denen eines Tizian und Van Dyck durchweg auf gleicher Stufe. Das Bildniß des genannten Cardinals liefert dafür den vollgültigsten Beweis.

Mit vornehmer Behaglichkeit sitzt der hohe geistliche Herr auf einem prächtigen Lehnstuhle, indem er die Arme und Hände auf beiden Lehnen desselben ausruhen läßt. Es ist einer jener Kirchenfürsten, die mit einem fein gebildeten, wenn auch nicht sonderlich tiefen Geiste die Würde und die Verpflichtungen ihrer Stellung zu repräsentiren wissen und in heitrer Sorglosigkeit den Freuden und Genüssen dieses irdischen Lebens sehr gern ihre Huldigung angedeihen lassen: ernste, aber wohlwollende Patriarchen in ihrem Amtsdistrikte, geschmackvolle Protectoren der Künste, elegante und verbindliche Hofleute und Lebemänner im Kreise der Großen und Mächtigen. Der Kopf unsres Cardinals ist, wie ihn der Maler auffaßte, voll sprechenden Ausdrucks: über der Mitte der hohen Stirn gescheitelt, fällt das dichte, tiefdunkle Haar in lockigen Wellen fast bis auf die Schultern herab; das durchsichtige braune Auge mit seinem perlenhaften Lichtreflex glänzt uns klar und offen an; die rundliche Wange ist von frischer Gesundheit angehaucht; die geschwungene Lippe, um die ein fast humoristisches Lächeln spielt, verräth muntre Anmuth des Geistes; die etwas hervorstehende untere Parthie des Mundes und Kinnes, sowie die kräftige Nase und die pensive, hohe und starke Braue verkünden einen männlichen und seiner selbst gewissen Charakter. Auch die feinen, zierlich geformten Hände sind bedeutsam: sie erzählen von einem Leben ohne Mühen und von jener behaglichen Muße, die sich der Pflege des körperlichen, wie des geistigen Wohlergehens unbehindert hingeben kann. Aber wir bemäkeln dem prächtigen Herrn diese Muße nicht; denn aus seiner Miene leuchtet eine edle Gesinnung, eine milde Ruhe und eine eben so interessante, als wohlthuende Güte und Freundlichkeit, die uns einen Mann verbürgen, der auch thatsächlich für das Heil seiner Nebenmenschen zu wirken gewohnt ist.

Nichts übertrifft den leichten und feinen Vortrag dieses Portraits, nichts die intensive Lebenswärme der Carnation, in der die Farbe eine Frische und zugleich eine Gluth athmet, die uns auf's Höchste erquicken. Man möchte sagen, man glaube wahrhaft an einen Pulsschlag, an ein gesundes Circuliren heißen, kräftigen Blutes hinter dieser Hauptoberfläche mit ihrem schönen südlichen Teint.

Allerdings nicht von solcher Bedeutung, aber an sich doch ebenfalls von energischer Auffassung und brillanter Technik ist ein anderes, ein weibliches Portrait Murillo's, welches das Museum besitzt und dessen wir hier wenigstens mit zwei Worten Erwähnung thun wollen, weil jede Reliquie dieses großen Meisters einen unschätzbaren Werth besitzt. Sie hat ein schönes Gesicht, diese jugendliche Dame, das Gesicht einer ächten Südländerin! Sie trägt den Kopf ziemlich kühn und hoch und auch die Miene, der Schnitt der Nase, die Wölbung der Lippen gehören offenbar einer Natur an, die mit Stolz im Leben dasteht, die Huldigungen gnädig hinzunehmen pflegt, die es liebt, gebieterisch zu schalten, ja die vielleicht zuweilen von den Launen und Wallungen eines gewissen, kleinen Hochmuthes, der etwas verächtlich von oben herabschaut, nicht ganz frei ist. Das Auge blickt uns groß und überraschend an, so hervortretend, so imponirend ist es, ein Auge, sonst schwarz, wie eine Kohle, aber blitzend, wie die Gluth, welche der Sturmeshauch aus der Kohle zu blasen im Stande ist.

Endlich präsentirt die Gallerie von Murillo ein kleines Bildchen „Johannes der Täufer", und eine „reuige Magdalena", ein prächtiges Brustbild, das Bild eines furchtbaren Ringens nach der göttlichen Verzeihung und Gnade. Mit heißem Schluchzen förmlich kehrt die Büßerin ihr Antlitz gen Himmel, nicht im leichten Aufblick, sondern in wagender verzweifelter Hingabe auf Leben und Tod, Erlösung oder Untergang. In den gefalteten Händen wühlt der Krampf der Angst und Qual; in wilder Verwirrung stürzen die vollen blonden Lockenringe über Brust und Nacken. Und wie leicht und keck ist diese Skizze der Aseetik gemalt! Auch hier hat der Ton, trotz einer gewissen Dämpfung, noch jene Frische, jene Gluth und jenen Glanz, die den Eindruck des schönsten Email machen, aber ohne dessen starre, geleckte Glätte, den Eindruck eines lebendigen Email.

Seit jüngster Zeit hat das Berliner Museum einen beträchtlichen Zuwachs zu den von spanischen Meistern herrührenden Schätzen erhalten, während vordem nicht allzuviel davon vorhanden war. Außer den oben betrachteten Murillo's sah man früher nur noch einen „Christus nach der Geißelung", in geneigter Stellung und nackt an den Marterblock gefesselt, von Francisco Zurbaran (1598—1662), dem spanischen Caravaggio, ein Gemälde von stark naturalistischer Richtung in dem Typus des Erlösers und von frappanter Schattenwirkung, aber nicht ohne einen gewissen düstern Reiz, wie sich ein berühmter Kunstkenner treffend ausdrückt; ferner eine „Madonna mit dem Kinde" von dem sehr alten Luis de Morales, mit dem Beinamen „el Divino" (1509 — 1590); zwei Bildnisse von dem berühmten Velasquez de Silva (1599 — 1660), dem größten Meister Spaniens neben Murillo, äußerst klar und rein in der Auffassung und Behandlung, so daß, wenn wir die genannten beiden Maler nach ihren hier anwesenden Portraitleistungen vergleichen, Velasquez mehr das Verstands-, Murillo dagegen vorzugsweise das Gefühls-Element repräsentirt; ein Portrait des Königs Carl II. im Knabenalter und in ganzer Figur von Juan Carenno de Miranda (mit der Jahreszahl 1673),

einem Maler, der sich unter dem Einflusse des Velasquez bildete; sodann das ganz vorzügliche Bildniß eines Geistlichen im angehenden kräftigen Mannesalter von Alonso Cano (1601—1667), einem der tüchtigsten Meister aus der Blüthenepoche, der hier in der Wärme des Colorits mit Murillo wetteifert, u. s. w.

Die neueren Zugänge wurden fast sämmtlich aus der großen und berühmten Gallerie des verstorbenen französischen Marschalls Soult erworben, und repräsentiren so ziemlich die Hauptstadien der spanischen Kunstentwicklung, wenn auch nicht in den ersten Anfängen, für die statt dessen das schon früher vorhandene und bereits von uns genannte Werk von Luis de Morales in der Gesammtheit einsteht, so doch von einem Maler des Ueberganges an, von Juan de las Roelas bis zu einem Künstler aus der Epoche der Nachahmer nach den Zeiten Murillo's, bis zu Alfonso Miguel de Tobar.

Von Roelas, aus der Schule von Sevilla, erhielt das Museum eine „Maria mit dem Christuskinde in der Herrlichkeit von einem Heiligen aus dem Jesuitenorden verehrt". Der Kopf der Madonna, so wie die sie umschwebenden Engel sind ungemein weich und duftig, während alles Andere, die Gewandung und das Irdische unten, der Heilige, der am Boden kniet, in einem strengen, harten und pastosen Stil gemalt erscheint.

Wir erblicken sodann von dem großen Schüler des Roelas, von Zurbaran, ein umfangreiches Gemälde: „Ein Franciscanermönch zeigt in seiner Zelle oder Studierstube dem heiligen Petrus von Nolasque ein Crucifix (auf einem verhängten Repositorium an der Wand), welches durch ein Wunder die wahre Gestalt und Stellung des am Kreuze sterbenden Heilandes angenommen". Zurbaran, nächst Velasquez und Murillo eine Hauptzier der Glanzperiode spanischer Kunst, ist vielleicht der am meisten national-spanische Maler, der am besten die Strenge des Klosterlebens auszudrücken verstand und fast nur derartige Stoffe, wobei ihn seine Vorliebe für unheimliche Schattenwirkung lebhaft unterstützte, behandelte, so daß wir außer etwa den „Thaten des Herkules", die er im Auftrage seines Monarchen malte, kein weltliches Bild von ihm zu nennen wüßten. Das neu acquirte Werk war nach dem Urtheil der Kenner das bedeutendste dieses Meisters in der Soult'schen Gallerie. Es ist ungemein schlicht aufgefaßt und dargestellt: die Ruhe der Gestalten des Franciscaners und der mit Petrus eintretenden Mönche, der Glaube, der aus ihren Blicken leuchtet, die strenge Simplicität der Gewänder erinnert am meisten an den Franzosen Lesueur (1617—1655, den innigen Freund Nicolaus Poussin's), mit dem Zurbaran, abgesehen von seiner übrigen Verwandtschaft mit Caravaggio, überhaupt mehr als einen Berührungspunkt aufweist und den er hier an Kraft übertrifft. Die große Natürlichkeit und Naturwahrheit des Gemäldes erstreckt sich bis auf die geringsten Einzelnheiten und Gegenstände in dem Zimmer, die so scharf und plastisch heraustreten, daß man sie greifen zu können vermeint. Kein Niederländer hätte den Sessel, die Bücher, besser malen können, und wir sehen das kräftige Walten jener eigenthümlichen Richtung, welche die Spanier auch im Genre, in den Vorwürfen aus dem gewöhnlichen und niedern Leben eine so hohe Vollendung erreichen ließ.

Eine heilige Familie, oder „Maria zeigt das schlafende Christuskind dem heil. Joseph, dabei der kleine Johannes“ von Ribera il Spagnoletto, ein Gemälde, das wir bei der „Marter des heil. Bartholomäus“ von demselben oben schon berührten, ist, wie gesagt, darum besonders merkwürdig, weil hier eine Behandlung herrscht, die uns an Ribera, wie er sich sonst und namentlich in seinen Martyrien giebt, ganz fremd erscheint. Wahrscheinlich, wiederholen wir, rührt das Werk aus der Zeit her, da der Maler bei seinem kurzen Studienaufenthalte in Parma, von der Anmuth des Correggio'schen Colorits verführt, seinen Stil modificirte, und zu sänftigen strebte. Wir sehen hier nichts von jenen ihm eigenen schroffen Licht- und Schattencontrasten, mit denen er in seinen übrigen Werken so mächtig imponirt. Die Scene ist heiter idyllisch aufgefaßt, als ein kleiner innig empfundener Vorgang in der Werkstätte eines schlichten Zimmermannes; die Gestalten bieten sich in der vollsten Absichtslosigkeit der Erscheinung und Gruppirung; die Carnation ist möglichst hell, die Schatten durchsichtig und doch modelliren sich die Figuren durch die Kraft und den Reichthum des Farbenauftrages in ungemein plastischer Weise.

Von Alonso Cano, der, nebenbei bemerkt, nicht nur ein großer Maler, sondern auch ein namhafter Bildhauer und Architect war, kamen zwei neue Gemälde an. Das eine, von sehr umfangreichen Dimensionen, stellt eine ziemlich wunderliche Episode aus dem alten Testamente dar. Der Prophet „Bileam“ reitet auf seinem Esel und schlägt das Thier, weil es vor dem Engel mit dem Schwerte, der ihm den Weg vertritt, zurückschreckt; das unschuldige Thier dagegen wendet den Kopf und spricht, wie die Erzählung lautet, in menschlicher Rede zu dem Propheten. Während dieses Werk durch seine äußerst kraftvolle Charakteristik imponirt, nimmt das andere Gemälde, die „heilige Agnes“, durch seinen ganz eigenthümlichen und überaus seelenvollen Ausdruck ebenso unsre Phantasie, wie unser Herz gefangen. Es ist ein Brustbild der einfachsten Haltung; aber welcher Adel, welche hohe keusche Reinheit, welche klare Unbefangenheit spricht aus dieser Gestalt, aus diesen Zügen! Und gar das wunderbare, tiefdunkle Auge! Vielleicht geht Mancher ohne sonderliche Acht vorüber; wer jedoch einmal aufmerksam in dieses Auge blickte, den läßt es nicht mehr los, der muß immer länger hinblicken, und je länger er hinblickt, desto stärker fühlt er die magische Gewalt desselben. Dieses Auge ist eine ganze Welt, und mahnt uns an eine ganze Welt, die mit den Idealen der Jugend in unsrem Herzen tief, tief versunken liegt und die vor der reinen, hohen Heiligen, von dem sanften Strahl der Erinnerung beleuchtet, wieder in uns emportaucht. Vielleicht verfolgt das große Auge der heiligen Agnes den Beschauer noch bis in seinen Traum.

„Der heilige Joseph, welcher das Christuskind auf dem Arme hält“ von Tobar, der Versuch einer Ekstase im Kleinen, kann sich allerdings nicht mit der spiritualistischen Kraft und der unendlich tiefen Innigkeit, welche Murillo in solchen Vorwürfen bewährt, messen; allein das Gemälde besitzt immerhin einen ansehnlichen Werth, indem es mindestens eine gewisse Stufe des Ekstatischen in dem Kopfe und der Haltung des Joseph, die fromme Simplicität, und die naive, stumme, verschwimmende Verwunderung verkörpert, und sich dazu durch eine dem Murillo und Cano verwandte frische und intensive Farbengebung und delicate Behandlung empfiehlt.

Italienische Schulen des siebzehnten Jahrhunderts.

Das Bildniß Salvator Rosa's,

von Salvator Rosa.

Zu dem Portrait eines Malers von ihm selbst gemalt liefert mehr als andernorts die Skizzirung seiner persönlichen Begegnisse, so fragmentarisch sie auch sein mag, einen passenden Commentar: sie bildet den natürlichen Rahmen zu dem Bilde.

Und das Leben Salvator Rosa's war in der That interessant: man könnte sogar behaupten, daß, wenn nicht schon mit Caravaggio, so doch mit ihm die persönliche Künstlerromantik oder die Romantik des Künstlerlebens beginnt, jene Romantik, die bis in unsre modernen Zeiten herabreicht, und die nebenbei auch so manche Ausgeburten des Hohlen und Lächerlichen zu Tage förderte. Es war damals eine Epoche, wo sich die alten Anschauungen, die alten Themata, die alten Behandlungsweisen erschöpft hatten, wo man darum nach Neuem strebte und in natürlicher Consequenz nach Effect, da man nach zwei Seiten hin zu rivalisiren hatte: mit der Vergangenheit und mit einer Schaar concurrirender Kunstgenossen, die sich mit der allgemeineren Verbreitung des Kunstwesens bis in's Ungeheuere vermehrt hatten. Kein Wunder, daß die Leute, welche sich den Effect des Pinsels zum Ziel setzten, auch nach und nach an dem Effectvollen im Leben Geschmack fanden, mit andern Worten, daß die Sucht nach Effect in der Kunst nicht ohne einen ganz specifischen Einfluß auf den Geist, den Charakter, das persönliche Gebahren des Künstlers blieb. Es begann mit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts die Zeit der frappirenden Pinsel-Virtuosen, der Vielmaler, der Schnellmaler, der nicht genialen, sondern genialischen Naturen, und nur ein Paar Meister, zu denen auch Salvator Rosa, vielleicht der letzte große italienische Maler, gehörte, stehen über der Legion der damaligen Kunstjünger.

Salvator Rosa ward im Jahre 1615 zu Renella bei Neapel geboren, wo sein Vater Baumeister und Landmesser war. Um keinen Preis sollte der Sohn ein Künstler, wohl aber ein Priester werden, wiewohl er ein geborner Maler und Dichter war. Man quälte den Knaben nach Möglichkeit mit seinen Vorbereitungsstudien für den dereinstigen geistlichen Beruf. Vergebens; sein Temperament, schon damals, wie er späterhin von sich selbst berichtet, „ganz Feuer und Flamme", widersetzte sich auf jede Weise dem üblen Zwange, und nur dem Studium der alten Klassiker gab sich der heranwachsende Jüngling mit ganzer Seele hin. Noch vor Beendigung seiner Studien wurde er aus dem Collegium, wahrscheinlich Ungehorsams wegen, entlassen: es war ihm ein Gräuel gewesen, die hohen und schönen Alten Griechenlands und Roms mit der Lectüre der absurden Scholastiker zu vertauschen.

In das elterliche Haus, etwa sechszehn Jahre alt, zurückgekehrt, trieb er neben einiger Poesie vorzugsweise Musik, wozu er ebenfalls seltne Anlagen besaß, und viele seiner musi-

kalischen Productionen wurden rasch populär. Seine Eltern wollten verzweifeln, als sie die Hoffnung, die sie auf ihren Sohn gebaut hatten, in solcher Art vereitelt sahen.

Inzwischen heirathete der Maler Francesco Trancanzani, ein ausgezeichneter Schüler der Schule Ribera's, die schöne älteste Schwester Rosa's, und dieses Ereigniß wurde für den jungen Salvator von bestimmendem Einfluß auf sein ganzes späteres Leben. Salvator ging zu seinem Schwager in die Lehre, wo sich sein Genie auf's schnellste entwickelte. Aber er hielt es hier nicht allzulange aus; er beschloß, die Natur allein fernerhin zur Lehrmeisterin zu nehmen, und trat seine Wanderung, seinen Giro, wie man es damals nannte, an, keine Wandrung durch die Werkstätten der großen Künstler und durch die Gallerien und Kirchen Italiens, sondern durch die wildromantischen Landschaften seines Vaterlandes, namentlich durch die Berge von Abruzzi und Calabrien.

Bei dieser Gelegenheit gerieth er in die Gefangenschaft einer Räuberbande und blieb, wie man behauptet, freiwillig eine Zeit lang unter den wilden Gesellen. Ob letzteres wirklich so der Fall war oder nicht, so viel ist indeß gewiß, daß er aus dieser seltsamen Begebenheit den möglichsten Nutzen für seine Kunst zu ziehen bemüht war; und es läßt sich leicht begreifen, wie für so einen lebhaften Geist wie den Salvators eine so abenteuerliche Lage ihre besonderen Reize hatte, zumal da er in derselben so vielen Stoff zu jenen Abbildungen fand, denen er später einen großen Theil seines Ruhmes verdankte.

Auf welche Weise Salvator der gesitteten und gesetzmäßigen menschlichen Gesellschaft wiedergegeben ward, ist unbekannt geblieben, und wir wissen nur, daß er einige Zeit später nach Neapel zurückkehrte. Der Tod seines Vaters und die traurige Lage seiner Familie zwangen ihn fortan zu der angestrengtesten Werkthätigkeit, und er hatte lange mit der bittersten Noth zu kämpfen, da er nur mit Mühe Käufer fand und um einen Spottpreis arbeiten mußte, bis der damals so berühmte Maler Lanfranco endlich auf das Genie Salvator Rosa's aufmerksam wurde. Von Stund an gewann Salvator's Name einen gewissen Klang; er besuchte noch eine Zeit lang das Atelier des Ancillo Falcone, des vorzüglichsten Schüler Ribera's; da ihn aber bald der Neid zu verfolgen anfing, verließ er, obwohl mit herbem Schmerz, sein Vaterland und begab sich nach Rom.

Der in Rom herrschende Geschmack war ihm im Hinblick auf die Verbesserung seiner äußern Umstände höchst ungünstig; denn er konnte ihn nicht theilen, er verharrte bei den Eingebungen des eigenen mächtigen Genius und gerieth von Neuem in das größte Elend. Die Seelenkraft, die den unglücklichen Maler bisher aufrecht erhielt, sank unter dem Einfluß körperlicher Leiden, die sich einzustellen begannen, darnieder, und es blieb ihm zuletzt nichts übrig, als wieder nach seiner Vaterstadt zurückzukehren.

Ueber Salvators mißlungene Reise nach Rom triumphirend, erzählt die Biographie, unmuthig aber über seine Rückkehr, traten jetzt alle Künstler Neapels, Falcone allein ausgenommen, neuerdings gegen ihn auf. Die Kühnheit, mit der er, wie er schon früher stets gethan, seinen Widerwillen gegen jede Manier aussprach, das Epigrammatische in allen

Bemerkungen, welche seinen Lippen und seiner der satirischen Poesie eifrig huldigenden Feder entschlüpften, erhielten den Haß lebendig, den sein stets unumwundenes Benehmen bereits längst geweckt hatte. Alle seine Bemühungen, einen angemessenen Preis für seine trefflichen und höchst originalen Werke zu erhalten, blieben fruchtlos, und jede Hoffnung schien ihm verschwunden, sich durch Ausübung seines glänzenden Talentes eine sorgenfreie und gesicherte Existenz zu verschaffen.

Da trat abermals eine kleine Wendung in seinem Geschick ein, welche diese Hoffnung nichtsdestoweniger von Neuem entzündete. Ein ehemaliger Mitschüler und Freund Rosa's, der junge Padre Girolomo Mereuri, wurde in dem Haushalt des aus einem edlen Geschlechte Neapels stammenden Cardinals Brancaccia als Maestro di Casa angestellt. Mereuri lud Salvator ein, ihm nach Rom, wo der Cardinal residirte, zu folgen, und wirklich gelang es ihm auch, seinen darniedergebeugten Landsmann zu bewegen, auf dem großen europäischen Markt der Künste sein Glück noch einmal zu versuchen. Im Jahre 1635 ging Rosa zum zweiten Mal nach Rom. Der Freund empfing ihn mit Herzlichkeit und gewährte ihm ein gastfreies Obdach im Palaste des Cardinals. Hier schuf Salvator mit rastlosem Fleiße, ohne jedoch sonderliche Liebhaber für seine Werke zu finden; denn statt sich irgend einer begünstigten Richtung der Zeit, wie ihm seine Freunde oft genug riethen, anzuschließen, fuhr er mit Consequenz fort, Original zu bleiben und Bilder zu malen, welche die akademische Pedanterei eines Theiles der Kunstkenner für unedel in der Wahl der Gegenstände erklärte, während Andere, die sonst Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben gern hatten, sie überspannt und übertrieben nannten. Mit der Zeit indeß gab der Cardinal unserm Salvator einige Aufträge, deren er sich zur Zufriedenheit entledigte. Und so kam es denn nun allerdings, daß endlich wenigstens sein Ruf ein wenig in die Höh' ging. Da ihm jedoch nach und nach der Aufenthalt in dem Palaste des Protectors peinlich wurde, weil er, wie natürlich, stets eine gewisse Abhängigkeit zu fühlen hatte, so verließ er denselben im Jahre 1636 und wandte sich wiederum nach Neapel.

Inzwischen blieb er mit Rom in fortwährender Verbindung: er schickte von Zeit zu Zeit seinen Freunden seine neuesten Arbeiten, und es gelang ihm zuletzt, bei Gelegenheit einer Gemälde-Ausstellung mit einem Werke, welches den „gefesselten Prometheus" zum Vorwurf genommen, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und einen glänzenden Sieg davon zu tragen. Salvator eilte in Folge dieses glücklichen Ereignisses nach Rom, richtete sich häuslich ein und konnte endlich sagen, daß jetzt der böse Dämon von ihm gewichen und der Tag einer glänzenden, unabhängigen Zukunft für ihn angebrochen sei. Sein poetisches und musikalisches Talent trugen zugleich nicht wenig dazu bei, seinen Ruf in der Gesellschaft zu verbreiten und zu erhöhen.

Er lebte fortan ein neues Dasein; man suchte und bezahlte seine Arbeiten; er verkehrte mit geistvollen Leuten und mit den ersten Notabilitäten seiner Zeit; er gab sich nun ganz seinem vielseitigen Genius hin und malte fast mit demselben glänzenden Erfolge in den ver-

schiedenartigsten Gattungen: bald colossale Figuren, bald Landschaften en miniature, Capricci's für den Cortile, den San Bartolomeo und Altargemälde für die Kirchen der Lombardei, wo die Hofintriguen des Vaticans und der Neid der Akademie von St. Luca, die ihn nicht in die Zahl ihrer Mitglieder zuließ, das Aufsteigen des immer mehr und mehr sich erhebenden Ruhmes nicht zu hemmen vermochten. Unter jenen Altargemälden nennen wir nur eines, das berühmte „Fegefeuer", worin sich Salvator als einen wahren Dante der Malerei bewährte.

Wonach er so lange getrachtet, das konnte er jetzt in's Werk setzen, nämlich die Preise für seine Werke nach eigenem Belieben bestimmen. Da es uns stets um die wohlgefällige Unterhaltung unserer Leser zu thun sein muß, so sei es uns gestattet, eine auf die Honorarforderungen Rosa's bezügliche ganz artige Anekdote nach dem Text des Biographen mitzutheilen.

Ein römischer Prinz, erzählt man, mehr wegen seiner Kennerschaft als wegen seiner Freigebigkeit gegen Künstler bekannt, besuchte eines Tages Salvators Gallerie in der Via Babbuina, blieb vor einem Landschaftsgemälde stehen und rief, nachdem er es lange betrachtet hatte: „Salvator mio! ich fühle mich stark versucht, dieses Bild zu kaufen, sagt mir mit einem Worte den niedrigsten Preis." — „Zweihundert Scudi," antwortete Salvator Rosa leichthin. „Zweihundert Scudi! ohime! welch' eine Summe! ... Doch wir sprechen ein ander Mal darüber!"

Der Illustrissimo nahm Abschied; da ihn nach dem Besitze des Bildes verlangte, kehrte er bald zurück und fragte neuerdings nach dem niedrigsten Preise. — „Dreihundert Scudi!" lautete nunmehr Salvators trockene Antwort. — „Corpo di Bacco!" schrie der erstaunte Prinz, „mi burla vostra Signoria, Ihr scherzet! Ich sehe wohl, ich muß wiederkehren, wann Ihr bei besserer Laune seid, addio, Signor Rosa!"

Der nächste Tag brachte indeß den Prinzen schon wieder in die Gallerie des Malers. Beim Eintritt grüßte ersterer gewissermaßen scherzhaft und fragte: „Wohlan, Signor Amico, wie steht's heut auf dem Markte, sind die Preise gestiegen oder gefallen?"

„Vierhundert Scudi ist heute der Preis," entgegnete Salvator Rosa mit erzwungener Ruhe, wiewohl er nicht lange mehr im Stande war, seinen Unmuth zu verbergen, und gleich darauf mit großer Heftigkeit hinzufügte: „Ich sagte vierhundert Scudi ... ich irrte, ... Ew. Excellenz bekommen jetzt dies Bild um keinen Preis; und dennoch setze ich nur einen so geringen Werth darauf, daß ich keinen Anstand nehme, es auf diese Weise zu behandeln ..." So sprechend, riß er das Bild von der Wand, warf es zu Boden und zertrat es in tausend Stücke. Se. Excellenz entfernten sich bestürzt und sollen seitdem nie wieder um den Preis eines Gemäldes gedungen und gefeilscht haben.

Wenn dieses Benehmen noch immer den ungestümen und heftigen Charakter seiner früheren Jugend verrieth, so wird man sich um so weniger darüber wundern, daß er sich in Bezug auf die Wahl des Vorwurfes in einem bei ihm bestellten Gemälde nicht die mindesten Vorschriften machen ließ. Auch hierfür hat uns die Ueberlieferung in einem kleinen Geschichtchen den bündigsten Beweis aufbewahrt.

Der Prinz Don Mario Ghigi nämlich hatte eine so große Vorliebe für Salvator Rosa, daß er, als er einst längere Zeit bettlägrig war, den letztern bewog, die Staffelei zu ihm in das Krankenzimmer schaffen zu lassen und hier in seiner Gesellschaft, deren der Prinz nicht entbehren wollte, zu malen. Als Salvator so neben dem Lager seines fürstlichen Freundes arbeitete, trat eines Tages der Arzt des Prinzen in das Zimmer. Man sprach mancherlei über Kunst und verwandte Gegenstände, bis endlich der Doctor, entweder, wie der Biograph bemerkt, um dem Maler zu schmeicheln, oder um dem Arzte des Cardinal Colonna nachzuahmen, welcher als Belohnung, diesem das Leben gerettet zu haben, ein Bild Raphaels von ihm verlangte, seinerseits den Prinzen Ghigi statt Honorars für die geleisteten Dienste um ein Gemälde von Salvator Rosa bat. Der Prinz nahm den Vorschlag bereitwillig an, worauf der Arzt sich an den Künstler wandte und ihn ersuchte, das Werk ja nicht eher zu beginnen, als bis er, der Doctor, Muße gefunden haben würde, ihm den Plan und das Sujet des Gemäldes aufzugeben.

Salvator machte dem Arzte eine stumme, höfliche Verbeugung und setzte sodann seine Arbeit fort. Der Arzt ging gleichfalls an sein Berufsgeschäft, richtete die üblichen Fragen an den Kranken und ließ sich an einem Tische nieder, um die medicinischen Verordnungen zu Papier zu bringen. Da plötzlich, als er noch grübelnden Blicks über sein Recept nachdachte, trat Salvator an ihn heran, zog ihm die Feder sacht aus den Fingern und rief mit artiger Komik: „Halt, Herr Doctor! Ihr müßt das Werk nicht eher beginnen, bis ich Muße gefunden haben werde, Euch den Plan zu Eurem Recepte aufzugeben!“

„Diavolo!“ rief der Doctor, „Ihr wollt mir ein Recept dictiren? Ich bin der Arzt des Prinzen, nicht Ihr seid's!“

„Und ich, mein Theuerster,“ entgegnete Salvator Rosa, „bin ein Maler, nicht Ihr seid's. Ich überlasse es dem Prinzen, zu entscheiden, ob ich nicht eher einen Arzt vorstellen und ein Recept zu schreiben vermöchte, als daß Ihr einen Maler abgeben und ein Gemälde schaffen könntet.“

Der hohe Kranke, den dieser Scherz sehr belustigte, entschied zu Gunsten des Malers, worauf Salvator wieder ruhig an seine Staffelei trat, und der für seine Anmaßung gestrafte Arzt beschämt von dannen ging.

Bekannter ist eine andere Anekdote, welche die satirische Laune Salvators, mit der er seine Kunstgenossen, besonders die Herren von der Academie von St. Luca, zu geißeln pflegte, charakterisirt. Die genannte Academie hatte nämlich einmal einen Dilettanten von Talent, der um Aufnahme unter die Mitglieder bat, abgewiesen, weil „sein Stand, — er war Wundarzt, — ihn dieser Ehre unwürdig mache.“ Bei der nächsten Ausstellung im Pantheon nun war ein sehr schätzenswerthes anonymes Gemälde zu sehen, dessen Trefflichkeit sich allgemeine Anerkennung, selbst bei den Academikern, erwarb. Auch Salvator betrachtete das Bild bei seinem Besuch der Ausstellung, mit großer Aufmerksamkeit, und ein in seiner Nähe stehender Academiker fand sich dadurch veranlaßt, ihn zu fragen, wer es gemalt habe. Nichts konnte

Salvators übler Stimmung gegen die Academie von St. Luca erwünschter kommen als diese Frage.

Mit trockner Ruhe entgegnete er: „Der Maler ist ein junger Wundarzt, den der mächtige Urtheilsspruch der Academie von St. Luca der Ehre unwürdig erklärte, ihr Mitglied zu werden; eine höchst unpolitische Abweisung, meine Herren (fuhr er fort); denn nicht nur würden die Talente des jungen Mannes, wie Ihr jetzt selbst zu begreifen scheint, Eurer Gesellschaft Ehre gemacht haben, sondern er hätte Euch auch noch in anderer Rücksicht nützen können; denn als Wundarzt war er im Stande, Euch Unterricht in der Anatomie zu geben, die Ihr Herren Academiker eben nicht viel getrieben zu haben scheint; auch hättet Ihr ihn brauchen können, die Glieder wieder gerade zu richten, die täglich von Euch in Euren Bildern verrenkt werden."

Dieser beißende Scherz beschwor eine förmliche Verschwörung der Maler Roms gegen ihn herauf, indeß er ruhig fortfuhr, unvergängliche Werke zu schaffen und die gehässigen Vorwürfe seiner Feinde, Tadler und Verkleinerer zu widerlegen. So entstand unter anderen Gemälden jetzt sein großes historisches Bild „Der Tod des Regulus."

Nicht allzulange darauf, im Jahre 1647, brach in Neapel der Aufstand des Masaniello aus. Salvator Rosa, dessen Seele gleichfalls für die Freiheit seines Vaterlandes glühte, vernahm mit Begeisterung die Nachrichten von den Erfolgen der kühnen Empörer; er schloß sein Atelier in Rom und reiste eiligst nach Neapel, wo er mit Auszeichnung empfangen ward, nicht nur vom Volke, sondern auch von den Kunstgenossen, namentlich von den zahlreichen Schülern seines Freundes Falcone, welche den gefährlichen Anhang Ribera's allgemach verdrängt hatten und jetzt in einer geschlossenen Schaar unter der Benennung La Compagnia della Morte (der Todesbund) und unter der Anführung Falcone's dem Aufstand ihre Unterstützung boten. Salvator Rosa trat diesem Bunde, welcher die gänzliche Vertilgung der fremden Soldaten zum Zweck hatte, bei und nahm an den Thaten Masaniello's wie an seinen Berathungen in dem berühmten Wachtthurm, Torrione del Carmine, den lebhaftesten Antheil. Gewiß ein wunderbarer Contrast zwischen dem ruhigen Kunstschaffen Salvators, zwischen den glänzenden Sälen der Großen in Rom, in denen der hochgeachtete Maler jüngst noch heimisch gewesen, und diesen meist mitternächtigen Sitzungen im Kreise trotziger und leidenschaftlicher Revolutionäre! Mit dem durch Meuchelmord erzielten Tode Masaniello's endete die denkwürdige Katastrophe, insoweit wenigstens, als sie für Salvator Interesse haben konnte, und dieser ging mit schwerem Herzen und bittrem Groll in der Brust nach Rom zurück, wo er bei den damals zufällig herrschenden politischen Combinationen nicht weiter gefährdet war. Das herrliche Gedicht: La Babilonia, welches er jetzt schuf, schloß diese Periode seines Lebens in hoher Bedeutsamkeit ab.

Dem Gedichte, einer seiner kräftigsten Satiren, folgten zwei berühmt gewordene allegorische Gemälde, „die menschliche Gebrechlichkeit" und „die Glücksgöttin", beides gleichsam gemalte Satiren von energischer, schlagender Schärfe. Die Feinde des Malers gaben vor,

darin geißelnde, directe Beziehungen auf gewiſſe Große der römiſchen Geſellſchaft zu entdecken; ein neuer Sturm erhob ſich gegen Salvator, ärger und drohender als je einer der früheren; der Prinz Giovanni Carlo de Mediei bot ihm den Schutz ſeines Bruders, des regierenden Großherzogs von Toskana, an und drang in ihn, nach Florenz zu entfliehen, ſo lange er dies noch zu thun im Stande ſei. Salvator folgte der Mahnung des geiſtvollen Beſchützers, entfernte ſich heimlich aus Rom und begab ſich an den Hof Ferdinands II. in Florenz, wo ihm die ausgezeichnetſte Aufnahme zu Theil wurde.

Salvator Roſa lebte in Florenz auf einem ziemlich großen Fuße im Umgang mit der vornehmen Welt und mit den hervorragendſten Geiſtern der Stadt, unter denen er ſelber durch die Vielſeitigkeit ſeines Genies und durch die liebenswürdige Elaſticität ſeiner Laune aufs herrlichſte glänzte. Einen Theil ſeiner Muße widmete er der eleganten geſelligen Erholung, eine Zeit lang beſonders dem Theaterſpiel, womit ſich die vornehme Welt damals ſelbſtthätig in dem Caſſino di San Marco unterhielt; den größeren Theil des Tages jedoch verwendete er auf die Beſchäftigung mit dem Pinſel. Er malte in Florenz eine beträchtliche Zahl der bedeutendſten Bilder, worunter, wie man bemerkt hat, diejenigen, welche er zu Geſchenken für ſeine Freunde beſtimmte, die vorzüglichſten waren. Als eines der trefflichſten dieſer Werke galt ſein eigenes von ihm für einen florentiniſchen Bürger verfertigtes Portrait, auf dem er ſich in dem Charakter des Paſcariello, ſeiner Lieblingsrolle aus der Comödie, dargeſtellt hatte.

Unſere Gallerie verwahrt ebenfalls ein ſchönes Selbſtportrait des Künſtlers. Es ſtellt ihn dar etwa in der beſten Mitte ſeiner männlichen Jahre, in lebendig bewegtem Umblick. Er trägt ein leichtes, einfaches, ſchwarzes Gewand, unter dem an der Bruſt und an den Aermeln die ebenſo ſchlichte weiße Leibwäſche ſichtbar wird, während zwei weiße Kragenenden läßig vom Halſe herabhängen. In ſeiner Rechten hält er eine kleine bronzene Statuette, und wir möchten glauben, daß er augenblicklich mit einem Freunde oder Gönner in einem geiſtvollen, von heitrer Laune gewürzten Kunſtgeſpräch begriffen iſt. Sein langes und dichtes ſchwarzes Haar ſcheint im Fluge raſcher Bewegung zu flattern, ſein wohlwollendes, dunkelbraunes Auge leuchtet ſeelenvoll, auf der etwas hageren, aber geſunden Wange malt ſich das leiſe fieberhafte Roth innerer Erregung, und der volle Mund zieht ſich gleichſam in die Form eines Bogens zuſammen, von dem im nächſten Moment der Pfeil des Witzes oder eines genial ſchwunghaften Aperçus fliegen ſoll. Es liegt eine hohe Liebenswürdigkeit in dieſen Zügen mit dem kräftigen Knochenbau, und die Hand des Künſtlers copirte die Natur in ſprechender Lebendigkeit und Friſche.

Während ſeines Aufenthaltes in Florenz ſchloß Salvator Roſa eine vertraute Freundſchaft mit einer ſchönen Florentinerin, Signora Lucrezia, die er, wie es damals Sitte war, als Wirthſchaftsvorſteherin in ſein Haus genommen, und deren er ſich anfangs zugleich als Modell bediente. Signora Lucrezia wurde jedoch bald die Geſellſchafterin und Gefährtin des Malers, und da ſie ihn über Alles liebte und viele gute Eigenſchaften beſaß, ſo beſchloß er, ſie für alle Zeit bei ſich zu behalten. Der Bund beider, obwohl nicht ſogleich durch die

Formen der gesetzlichen Ehe fest geschlungen, dauerte in voller Herzlichkeit bis zum Tode Salvators.

Da Salvator Rosa fort und fort ein unruhiger Geist blieb, so verlor er mit der Zeit die innere Befriedigung an seinem Aufenthalte in Florenz, das immer nur die Hauptstadt einer Provinz, eine Hauptstadt zweiten Ranges, war. Er sehnte sich nach Rom zurück und verwandelte diesen Wunsch im Jahre 1654 endlich in die That: er siedelte nach Rom über.

Gleich nach seiner Ankunft in der Weltstadt kaufte er ein hübsches, auf dem Monte Pincio, dem lieblichsten Hügel Roms, gelegenes Haus, welches er sich in glänzender Weise einrichtete. Es braucht wohl kaum gesagt zu werden, daß seine Freunde ihn hier umdrängten, daß aber auch andererseits Lug und Trug ebenfalls wieder ihr verächtliches Getriebe begannen, wodurch das Herz des Künstlers mit neuer Bitterkeit erfüllt wurde. Obwohl es ihm schwer ankam, mußte er, um die großen Bedürfnisse seines Hausstandes zu decken, doch ziemlich bald wieder auf Bestellung arbeiten. Unter anderem malte er jetzt historische Bilder für die Gemäldesammlung des Palastes Colonna: aber er konnte es in seinem Verlangen, auch äußerlich mit den Großen auf gleicher Stufe zu rangiren, nicht unterlassen, dem Besitzer des Palastes gelegentlich durch Geschenke imponiren zu wollen. Mancher kennt vielleicht die kleine Anekdote nicht, die sich an einen solchen Umstand knüpft. Colonna, erzählt man nämlich, sandte dem Salvator Rosa eine goldgefüllte Börse für ein von demselben geschenksweise empfangenes herrliches Landschaftsgemälde. Der Maler, um sich in Großmuth nicht überbieten zu lassen, schickte dem Fürsten unverzüglich ein zweites Bild als Geschenk, wofür ebenfalls wieder eine goldgefüllte Börse erfolgte. Neuerdings ward ein Gemälde, neuerdings aber auch eine Geldbörse gesandt, und dieser Kampf der Freigebigkeit und der Großmuth währte so lange, bis endlich dem Fürsten die Sache doch etwas zu angreifend wurde. Der Fürst schickte nun dem Salvator Rosa zwei mit Gold gefüllte Börsen auf einmal und erklärte dabei, daß er sich gefangen gebe und dem Künstler das Feld überlasse.

Wie sehr Salvator damals trotz all' der nie ruhenden Anfeindungen in Rom geachtet wurde, geht daraus hervor, daß der päbstliche Hof gerade ihn ausersah, um für Ludwig XIV. als Geschenk der Ehrerbietung ein Bild malen zu lassen, obwohl sich in derselben Zeit die großen Meister Claude Lorrain, Nicolaus und Caspar Poussin, Carlo Maratta und Pietro da Cortona zu Rom aufhielten und auf dem Gipfel ihres Ruhmes standen.

Um sich nach einem längeren Aufenthalte in Rom, nach angestrengter Arbeit und gelegentlich allzu rauschender Zerstreuung in gemüthlicher Zurückgezogenheit zu erholen und zugleich der Lästerungen, der Verläumdungen und kritischen Ausstellungen, die ihn unablässig verfolgten, überhoben zu sein, ging Salvator Rosa im Jahre 1661 wieder einmal nach Toskana und wohnte zuerst bei seinen Freunden in Florenz, dann in der wild romantisch gelegenen Villa der ihm überaus theuren Familie Ricciardi, wo er früher schon manchen Monat einer glücklichen Einsamkeit zugebracht hatte. Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, daß er sich etwa um dieselbe Zeit sehr eifrig mit der Kupferstecherkunst beschäftigte. Auch fühlte er

sich augenblicklich in den beschränkteren Kreisen und auf seiner Villegiatur sehr zufrieden und erheitert, so daß er sich noch lange an den schönen Intermezzo-Aufenthalt in Toskana erinnerte.

Im April des Jahres 1662 nach Rom zurückgekehrt, begann er seine vormalige splendide Lebensweise wieder; neuerdings eröffnete er sein Haus den Vornehmen, Gelehrten und brillanten Köpfen, neuerdings gab er sich seiner Kunst und seinen literarischen Beschäftigungen hin. Er schuf jetzt eines seiner großartigsten Gemälde, die „Verschwörung des Catilina", und nicht lange darauf ein nicht minder berühmtes Werk: „Saul und die Hexe von Endor"; und sein Ruhm als Maler hatte hiermit, wie sein Leben, den höchsten Gipfel erreicht.

Nachdem er im Verlauf noch sein erstes und einziges großes Altargemälde zu Rom in einer Kapelle der Kirche San Giovanni de' Fiorentini, eine Scene aus der Legende des heiligen Damianus und heiligen Cosmus, angefertigt hatte, begannen sich die Spuren seines körperlichen und geistigen Hinwelkens zu zeigen. Sein Gemälde des heiligen Turpin, im October 1669 begonnen und im Anfang des Jahres 1670 vollendet, war aller Wahrscheinlichkeit nach das letzte Werk von einiger Bedeutung, welches aus seiner Meisterhand hervorging. Er malte fortan nur noch wenig und mit großen Unterbrechungen. Er selbst fühlte zuerst, daß ihm seine Kräfte den Dienst versagten, und sein glänzender Geist wurde von dieser schmerzlichen Ueberzeugung aufs tiefste darniedergebeugt. Es stellten sich nach und nach die Symptome einer gewöhnlichen Wassersucht ein, die ihn auf's Krankenlager warf. In dieser letzten Zeit seines Lebens holte er nach, was er früher versäumt hatte: die gesetzliche oder kirchliche Ceremonie der Vermählung mit Signora Lucrezia.

Vergebens waren die Bemühungen der Aerzte, dem Künstler, obwohl er noch lange nicht das Greisenalter erreicht hatte, wieder aufzuhelfen. Salvator Rosa starb am 15. März 1673 im acht und fünfzigsten Jahre seines Lebens.

Man darf behaupten, daß Salvator Rosa eines der vielseitigsten Talente gewesen sei, die je gelebt haben. Was die Malerei betrifft, so excellirte er fast in allen Gattungen derselben. Als Kupferstecher zeigte er dieselbe Originalität, die er als Maler an den Tag legte. Um Salvators musikalische Anlagen abzuschätzen, braucht man nur zu bemerken, daß seine Compositionen rücksichtlich der Melodie von allen Kennern über die meisten Werke seines Zeitalters gestellt werden. Auch seiner Geschicklichkeit in der Baukunst, obwohl er dieselbe nie practisch ausübte, macht sein Biograph Pascoli Erwähnung. Ferner glänzte er als komischer Schauspieler, als Improvisator, als Künstler auf mehren musikalischen Instrumenten und als brillanter Gesellschafter. Seine Gelehrsamkeit war bei seinem ungeheuren Gedächtniß und Scharfsinn eben so umfangreich als tief. Die Prosa, die er in seinen Briefen schrieb, übertrifft die damals in Italien gangbare Schreibweise um Vieles an Leichtigkeit, Schönheit und Correctheit des Ausdruckes, und als Dichter endlich, besonders als Satiriker, nimmt er eine hohe Stellung in der Literatur seines Vaterlandes ein.

Werfe der Leser nun noch einmal das Auge auf die von unsrem Werke gebotene Copie des Portraits Rosa's, und prüfe er, nachdem er von dem Geist und den Schicksalen des

Mannes erfahren, an diesen Zügen seinen Blick für physiognomisches Urtheil und Erkennen. Der Kopf Salvators ist interessant genug dazu.

Seesturm,

von demselben.

Die Darstellung der landschaftlichen Natur, welche in der Blüthenepoche des sechszehnten Jahrhunderts nur eine untergeordnete Bedeutung gehabt hatte, löste sich in der Schule der Carraccis gänzlich von dem historischen Vorwurf ab und bildete fortan ein selbstständiges Fach. Salvator Rosa war einer der ersten Meister, der in diesem Zweige der Kunst Großes leistete. Eine düstre Einsamkeit oder die wilde Empörung der Elemente auf die Leinwand zu zaubern, mochte einem so phantastisch gestimmten Geiste, wie dem seinigen, besonders angenehm sein.

So sehen wir vor uns den Sturm mit den Fluthen des Oceans toben. Es eröffnet sich unsrem Auge der Blick auf eine Bucht, vom Lande aus aufgenommen und draußen in das ferne freie Meer sich verlierend. Rechts und links setzen hohe, starre Felsen dem Wasser einen Damm. Je enger diese Schlucht ist, in welche das Meer eindringen kann, desto ungestümer und heißer der Kampf der Wogen gegen die hemmende Schranke. In riesigem Schwunge jagen die Fluthen rechts an den Klippen empor; die ganze Natur ist im Aufruhr; Alles in wüster Hast und Bewegung; ein weißer Gischt schäumt über die tobenden, unheimlich grünlichen Wogen wie ein infernalischer Phosphorglanz leuchtend; ein Schiff, ein Dreimaster, fliegt auf einem dieser Wasserberge in die Höhe, um im nächsten Augenblick sicherlich an den Felsen zu zertrümmern; am Strande zittert und bebt der Mensch, als sähe er das Chaos hereinbrechen. Das ist der Ocean, der „glorreiche Spiegel, der", um mit Byron zu sprechen, „des Ewigen Bild im Sturme zeigt", der Ocean in seiner Wuth, das entfesselte, tobende Element, dem alle Macht des Menschen ein Spiel ist:

Die Flotten, deren Macht manch Felsennest
Hinstürzt und Völker schreckt mit Gluth und Rauch
Und Fürsten in der Hauptstadt zittern läßt,
Die Leviatham, deren Riesenbauch
Ihr staubgeborner Schöpfer rühmt und auch
Dein Herr wie der des Kriegs zu sein sich dünkt,
Sind Spiel dir, schneegleich gehn vor deinem Hauch
Sie hin im Wogengrab, das winkt
Und die Armada wie Trafalgar's Raub verschlingt.

(Byron, Childe Herald IV. 181.)

Nur ein matter bläulicher Schimmer, der die dunklen, zerrissenen Wolken durchdringt, läßt die Wiederkehr des Friedens in der Natur ahnen, wo augenblicklich ein so wildes, dämonisches Entsetzen herrscht.

Le Naufrage

The Shipwreck Der Schiffbruch

Wenn der Eindruck dieses Gemäldes ein so mächtiger ist, so nimmt der Schluß auf eine wirksame Technik die nächste Consequenz in Anspruch. Und so verhält es sich auch in der That. Die Behandlung ist ungemein keck und genial; die Linien des Wassers scheinen lebendig vor uns zu tanzen; die Farbe schmilzt vor Saft; der Auftrag endlich zeigt eine sehr pastose Derbheit und täuschende Leichtfertigkeit, aber er ist voll der sichersten und feinsten Intentionen und von einer Contourenschärfe, einem silhouettenartigen Schnitt einzelner Gestaltungen, der uns, wir möchten fast sagen, an Kupferstichmanier erinnert.

Landschaft mit Wasserfall,

von demselben.

Die Landschaft ist die Musik, die Lyrik in der Malerei, und ihre Aufgabe soll dahin gehen, uns in die Tiefen des geheimen kosmischen Lebens blicken, uns dieses Leben in malerisch schöner oder characteristischer Form empfinden zu lassen. Sie kann diesen Zweck auf dreierlei Stufen der Auffassung oder Behandlung erreichen: als Studie, worin eine Einzelnheit, ein stoffliches Gebilde oder ein Beleuchtungseffect dominirt, ferner als Copie einer ganzen Gegend mit Ausprägung des Characters einer besondern Oertlichkeit, und endlich als freie Composition, indem sie mit größerer oder geringerer Erfindung den Stoff der Natur zum Ausdruck eines besondern Gedankens verwendet. Der Maler muß es verstehn, die scheinbar todte Form durch die ihr innewohnende Seele und Idee zu beleben und in der eigenthümlichen Gruppirung des Mannigfaltigen ein ganzes Pandämonium freundlicher oder feindlicher Mächte heraufzubeschwören. Ihm muß der Baum mehr sein als ein bloßes Blättergerüst, der Fels mehr als ein plumper Steinwall, das Meer kein bloßes großes Wasser, der Himmel keine bloße Fläche, wo sich schönes Blau anbringen läßt, sondern mit Faust's Auge muß er den Erdgeist selber citiren und schauen können.

Die freie Composition läßt eine unendliche Mannigfaltigkeit des Gedankens zu; um so weniger darf es verwundern, wenn der Character unsrer modernen Landschaft, in so fern sie sich auf originalem Gebiete hält und nicht blos die Vergangenheit copirt, wesentlich von der Landschaft des siebzehnten Jahrhunderts, wir meinen hier nicht rücksichtlich der größeren oder geringeren Gediegenheit der Technik, sondern in Bezug auf den beseelenden Gedanken und auf die Tendenz der Auffassung verschieden ist. Die hervorragenden Landschafter der Gegenwart, — und diese Categorie wird augenblicklich am meisten durch deutsche oder in Deutschland, namentlich in Düsseldorf, gebildete Künstler repräsentirt, — streben überwiegend danach, das Terrain und die atmosphärische Stimmung für den Ausdruck einer rein subjectiven, besonders melancholischen Empfindung zu verwenden; die Meister des siebzehnten Jahrhunderts gingen vorzugsweise auf die Schönheit, harmonische Rundung und intellectuelle Einheit in der Con-

figuration der landschaftlichen Elemente aus; jene accentiren mehr das Poetische, diese mehr das eigentlich Malerische in der Natur.

Mustert man nun aber die Landschaften der großen Classiker näher, so enthüllt sich trotz eines gewissen verwandten Epoche-Characters wiederum eine reiche Mannigfaltigkeit der Künstler-Individualitäten. Annibale Caracci mit seinem noch etwas decorativen Typus, Nicolaus Poussin, der erhabene Meister der großen historischen Landschaft, der durch ideale Harmonie bezaubernde Claude Lorrain, der phantastisch düstre Salvator Rosa, der einfache und ruhig gemüthvolle Ruysdael, der nordisch starke Everdingen, alle überraschen sie uns mit der besondern Eigenthümlichkeit ihrer Auffassung.

Die Landschaft Salvator Rosa's, die wir vor uns erblicken, gehört nicht zu den specifischen Effectstücken des genialen Künstlers, in denen der wilde Character dominirt; sie stellt zwar auch eine einsame pittoreske Gegend dar, aber in einem höheren und ruhigeren Stil. „Betrachtet man Salvator Rosa's Landschaften des höheren Stiles genauer," sagt ein tiefer Kenner der Malerei, „so ergiebt sich, daß in der scheinbar so bequemen Blattlage der Bäume und der kastenartigen Behandlung der Felsen eine überaus reiche Phantasie, die auf der tiefsten Naturanschauung basirt, werkthätig ist, die verwickeltsten Lebensbedingungen in den Wohllaut eines harmonischen Kunstausdrucks aufzulösen, der als Dominante alle Specialitäten empfindungsvoll in sich begreift, welche dieser bewundernswürdige Meister in den Bildern so weit zu verfolgen wußte, die sich der individuellen Wahrheit näher anschließen."

Dieser Ausspruch findet hier in vollem Maaße seine Anwendung. Es macht sich ein historisches Element in unsrer Landschaft geltend, welches die Formen zu einem gemessenen, großen und schönen Ganzen abrundet, auf welchem der Zauber einer stillen Abgeschiedenheit ruht. Der Wasserfall ist kein tosender Sturz, sondern ein sanftes Herabgleiten, welches hier ein wenig sprudelt, dort den Felsen mit einem dünnen Schleier verhüllt und die Töne des Gesteins, so wie der ihn bekleidenden zarten Vegetation hindurchblicken läßt. Das Rinnsal des Flusses zeigt im Hintergrunde einen glatten Spiegel, wie über einem tiefen Becken; dann überschreitet es einige niedrige parallele Stufen des Steingeschiebes, ein kleines mehrfach gebrochenes Wehr und zerbröckelt dabei in ein munteres, überaus frisches Gewimmel feiner Wellen, bis es zuletzt den ruhigen Gang wiedergewinnt und mit ebener Fläche rechts an den Felsen weiter zieht. Die Beleuchtung concentrirt ihren hellsten Schein ziemlich in der Mitte des Gemäldes auf der blaßgrünen Moosdecke des letzten vorspringenden Felsens und stuft sich von da gelind ab und in derselben Bescheidenheit, die dem Gesammtton des Colorits eigen ist. Denn dieses Colorit vermeidet jede Prätension des Effectes und giebt sich in einer abgedämpft ernsten Stimmung, die darum um so mehr der bedeutsamen, aber überaus schlichten Zeichnung und Composition ihre Wirksamkeit gönnt.

Dürften wir in diese Landschaft, vielleicht vorn links, wo einige Baumstämme ihre Kronen entbreiten, in der Phantasie eine Staffage hineinskizziren, so würden wir die Gestalt

Paysage

[illegible] Landschaft

C. D. LEE pinx.t Gem. Gallerie des Konig. Museums in Berlin A. H. PAYNE sc.

Saint Jean

St. John. St. Johannes

eines einsamen Denkers wählen; denn solche Gegenden sind geschaffen für Geister, die es lieben, fern von dem Getümmel der Welt tief, tief bei sich selbiger einzukehren.

Der Evangelist St. Johannes,

von Carlo Dolce.

An die Brust des Heilandes selber lehnte der Schüler, der das Urbild aller Inspirirten und Visionäre geworden. Es ist dies der Lieblingsjünger des Herrn, der Evangelist Johannes, der Seher der Apokalypse. In ihm liebten es die Maler, die ideale Extase eines schönen, sanften blondlockigen Jünglings oder jungen Mannes darzustellen, und wer denkt dabei nicht vor Allem an den berühmten Johannes von Domenichino, der durch den eben so berühmten Kupferstich Friedrich Müller's den weitesten Kreisen bekannt geworden?

Und gab es für den weichen, zarten Carlo Dolce, der selber der innige Johannes unter den Meistern des siebzehnten Jahrhunderts war, einen geeigneteren Vorwurf neben Madonnen und Magdalenen als den weichen und zarten Evangelisten?

In der That erblicken wir ihn hier und obenein auf einem der schönsten Gemälde Carlo Dolce's, welches seinem Character nach ein Betpult oder den Altar einer kleinen Capelle als Andachtsbild geschmückt zu haben scheint. Der schöne Evangelist, dessen Conturen sich an einem gesättigt blauen Hintergrunde absetzen, hat vor sich auf einem Felsen, der ihm als Pult dient, das geöffnete Buch liegen; sein Haupt und sein Auge sind in schwärmerischer, lauschender Verzückung nach dem Himmel empor gekehrt; seine Rechte mit der Schreibfeder harrt der göttlichen Eingebung, während die Linke durch ihre Geste den Ausdruck der Erwartung noch erhöht; auch der Adler, der symbolische Vogel, der zu dem Antlitz des Inspirirten mit scharfem Auge aufblickt, theilt diese Erwartung. Es sind dies die einsamen, heiligen Momente von Patmos, in denen der visionäre Apostel seine Offenbarung niederschrieb.

Schwerlich giebt es viele Werke von Carlo Dolce, die sich mit seinem Johannes messen können, so edel, so characteristisch, so voll Leben und Bedeutung faßte der Maler die Gestalt und die Situation des Evangelisten auf. Die einfach schönen und correcten Linien der Zeichnung beseelt ein Colorit, das mit sauberer Sorgfalt und mit einer gewissen weichen Eleganz den Intentionen der überaus sichern Modellirung folgt. Die Schatten haben den dem Meister eigenthümlichen düsterbräunlichen Ton; nichts destoweniger wirkt die Gesammtfärbung durch Pracht und Kraft.

Carlo Dolce war im Jahre 1616 zu Florenz geboren und starb daselbst im Jahre 1686 nach einem harmlosen, still bescheidenen, von religiöser Frömmigkeit und sentimentaler Schwermuth getragenen Leben. Er verfolgte in seiner Vaterstadt als einer der würdigsten Epigonen dieselbe Richtung, welche sein Zeitgenosse Batista Salvi (Sassoferrato) in Rom auszubilden strebte, die Richtung auf das edel Zarte und anmuthig Weiche, gewissermaßen eine

Fortsetzung eines einzelnen Zuges oder Momentes der Künstlerindividualität Raphael's, aber ohne, bei aller Schönheit und Liebenswürdigkeit des Eindrucks, der seelenvollen Tiefe des großen Vorbildes gleich zu kommen.

Die Befreiung des Apostel Petrus,

von Gerard Honthorst.

In den frommen Aufzeichnungen über die Thaten und Begegnisse der Apostel, in der Apostelgeschichte, lesen wir im zwölften Kapitel folgenden Text:

„Und Petrus ward zwar im Gefängniß behalten; aber die Gemeine betete ohne Aufhören für ihn zu Gott. — Und da ihn Herodes wollte (nach den Ostern dem Volke) vorstellen, in derselbigen Nacht schlief Petrus zwischen zween Kriegsknechten, gebunden mit zwo Ketten, und die Hüter vor der Thüre hüteten des Gefängnisses. — Und siehe, der Engel des Herrn kam daher, und ein Licht schien in dem Gemach; und schlug Petrum in die Seite und weckte ihn auf und sprach: Stehe behende auf. Und die Ketten fielen ihm von seinen Händen. — Und der Engel sprach zu ihm: Gürte dich und thue deine Schuhe an. Und er that also. Und er sprach zu ihm: Wirf deinen Mantel um dich und folge mir nach. — Und er ging hinaus und folgte ihm und wußte nicht, daß ihm wahrhaftig solches geschähe durch den Engel, sondern es däuchte ihm, er sähe ein Gesicht." —

Auf diese Stelle der heiligen Schrift gründet sich das Gemälde Honthorst's, und es gehört zu den Meisterwerken des genannten Künstlers. — Erstaunt richtet sich der Apostel in dem einsamen Kerker von seiner dürftigen Ruhestätte auf; der arme, hartgeprüfte Greis ist außer Fassung gebracht von dem, was auf ihn eindringt, und während er sich mit der rechten Schulter zurücklehnt, bemüht er sich, mit der erhobenen linken Hand das Auge vor dem blendenden Glanze der überirdischen Erscheinung zu schirmen. Denn zur geöffneten Thüre des Gefängnisses herein tritt in jugendlicher Schöne der befreiende Engel des Herrn, begleitet von einem Lichtstrom, der sich in den dunklen Raum ergießt. Und der Engel streckt in Hast die Hand nach dem Gefangenen aus, um ihn des Aufbruches zu gemahnen, ihn zu fassen und mit sich fort und hinaus zu ziehen. Dieser Gegensatz von drängender Hast und verwirrter Ueberraschung ist mit großer Lebendigkeit ausgedrückt, und obwohl beide Gestalten so wie die ganze Behandlung der Richtung des italienischen Naturalismus angehören, so entbehrt das Werk doch keineswegs einer ziemlich edlen Haltung, indem die Linien der Zeichnung eine gefällige Einfachheit verfolgen, und der Beleuchtungseffect nicht über Gebühr forcirt wurde. Die kräftigen Localtöne, — das dunkle Grün in dem Gewande des Apostels, sein gelblicher Mantel, das weiße Unterkleid des Engels mit dem carminfarbenen Ueberwurf, — alle diese Töne werden von dem Character der höchst gelungenen Beleuchtung und des meisterhaft tractirten Chiaroscuro in ein harmonisches Ensemble zusammengefaßt. Die Durchsichtigkeit

der Halbschatten z. B. auf dem Gesicht des Engels ist bewundernswerth, und man wird sich gestehen müssen, daß die Lichtwirkung, ohne sich der gröbern Contraste und Hülfsmittel zu bedienen, eine förmlich physische Wahrheit erreicht.

Der erlösende Engel-Jüngling, bemerkt ein geistvoller Beurtheiler, erscheint fast wie „eine Personification" des übergewaltig hereinbrechenden Lichtes, und wir dürfen hinzufügen, daß es an sich schon eine tiefsymbolische Idee ist, wie es ein schöner Vorwurf war, in solcher Weise Licht und Freiheit zu identificiren.

Gerard Honthorst gehört zu den nicht gerade zahlreichen niederländischen Künstlern des siebzehnten Jahrhunderts, welche weder der Schule von Brabant, noch der von Holland folgten, sondern sich mehr der damals besonders gangbaren italienischen Entwicklung anschlossen. Geboren im Jahre 1592 in Utrecht und gebildet in der Schule des Abraham Bloemaert, begab sich Honthorst ziemlich zeitig nach Rom, blieb lange Zeit daselbst und erwarb sich einen nicht unbedeutenden Ruf in Italien. Seine Neigung ließ ihn die Pfade Caravaggio's wandeln, den er zwar nicht an originalem Geist, aber an edlem und gefälligen Ausdruck, an Correctheit der Zeichnung und an Transparenz der Farbe übertrifft. Er liebte es, vorzugsweise Nachtstücke zu malen, besonders bei Kerzen- und Lichterschein, weshalb ihn die Italiener Gerardo dalle notte nannten; und man rühmt vor allen seinen derartigen Werken die Darstellung des „Verhöres Christi vor Pilatus".

Nachtstücke und Beleuchtungseffecte! Es ist ein characteristisches Zeichen der Zeit, in welcher Caravaggio wirkte und nachwirkte, daß bei so vielen Malern die innere Stimmung der Figuren nicht mehr im Stande war, ein genügendes geistiges Licht über die Situation zu ergießen, und daß man, um das fehlende zu ersetzen, bei dem äußeren Lichte eine Anleihe zu machen für nothwendig erachtete.

Auf die Einladung König Karl's I. ging Honthorst später nach England und malte hier unter Anderem für seinen hohen Beschützer ein umfangreiches Werk, auf welchem er Karl I. und seine Gemahlin als Apollo und Diana in den Wolken darstellte, während ihnen Merkur, mit der Portraitähnlichkeit des Herzogs von Buckingham, die Künste und Wissenschaften vorführt.

Von England begab sich unser Künstler in seine Vaterstadt Utrecht, wurde nachher Hofmaler des Prinzen von Oranien und starb nach dem Jahre 1666. Honthorst hat außer seinen größeren Compositionen auch sehr viele Bildnisse gemalt, und die Mächtigen seiner Zeit ließen sich häufig von ihm portraitiren. So z. B. malte er den großen Churfürsten sechszehn- und seine Gemahlin zwanzigmal, wiewohl man nicht weiß, wo diese zahlreichen Bildnisse alle hingekommen.

Jakob und Esau,

von demselben.

Der rauhe Esau war, wie die biblischen Urkunden erzählen, ein Jäger und ein Ackermann; der zartere Jakob aber ein „frommer Mann", der daheim bei seiner Mutter Rebekka „in den Hütten" blieb. Wer kennt nicht die uralte Historie von dem Handel zwischen beiden Brüdern um das Linsengericht?

Das war das Thema des Malers, ein Thema, bei dem sich von selbst die Gelegenheit zur Kerzenbeleuchtung bot. Es ist Abend, und auf dem Tische brennt das Licht. Hungrig und ermüdet kehrt Esau heim; eine hohe, derbe Gestalt, in ziemlich bunter und moderner Jägertracht, einen erlegten Hasen auf der Schulter, tritt er an den Tisch heran und ergreift die Schüssel mit dem Lieblingsgericht, das ihm der Jüngling Jakob, der mit der Mutter auf der anderen Seite des Tisches steht, um den Preis des Erstgeburtsrechtes in kluger Bereitwilligkeit abtritt, während der Hund des Jägers gleichfalls speisegierig anspringt und in dieser Weise die materielle Natur seines Herrn sinnig parodirt.

Es läßt sich nicht leugnen, daß das Gemälde in der Stahlstichcopie einen gefälligeren Eindruck macht als im Original. Denn obwohl der Maler die Gestalten (Halbfiguren) mit sprechender Lebendigkeit characterisirte, so gestattet uns doch auf der anderen Seite die ziemlich grelle, wie saftlose Tönung und Behandlung des Colorits keine warme, theilnahmvolle Empfindung. Ueberhaupt steht das Werk dem vorher genannten, der Befreiung des Apostel Petrus, an künstlerischem Werth bedeutend nach; und man hat mit Recht bemerkt, daß es dem Ganzen an der tieferen Poesie gebricht, die es vielleicht erreicht hätte, wenn die Auffassung entweder eine „mehr patriarchalisch würdige" oder eine „mehr humoristische" gewesen wäre. Auch die beste Zeichnung kann einen Naturalismus solcher Art nicht vor dem Vorwurf der Nüchternheit bewahren.*)

Landschaft mit Staffage,

von Claude Lorrain.

Die Entwicklungsgeschichte dieses großen Meisters giebt uns einen höchst interessanten Beleg, wie das verborgene Genie selbst unter den ungünstigsten Verhältnissen und ob auch erst in den Jahren des reifen Mannesalters mit Allmacht hervorzubrechen im Stande ist. Wer hätte in dem sechsunddreißigjährigen Claude Gelée, als er bei dem römischen Maler

*) Von einem heiteren Genrebilde Honthorst's wird später, in dem Abschnitt über die Niederländer, die Rede sein.

*) ein.

Iacob et Esau *Iacob*

Agostino Tassi noch die Functionen eines Koches und Farbenreibers versah, den Künstler geahnt, von dem zehn Jahre später so bezaubernde Landschaftsbilder geschaffen werden sollten?

Claude Gelée, von seiner Heimath Lothringen „Lorrain“ oder der Lothringer genannt, war im Jahre 1600 auf dem Schlosse de Champagne bei Toul geboren. Sein Vater lebte ziemlich dürftig als Pastetenbäcker in einem kleinen lothringischen Städtchen, und weil die Mittel nichts anderes erlaubten, sollte der Sohn dieselbe Beschäftigung ergreifen. Leider aber zeigte sich der Sohn von so geringem Geschick für die Kunst des Teiges und erschien dem Vater überhaupt so geistesschwach und unbrauchbar für ein Handwerk, daß man ihn auf des Onkels Anrathen lieber — was allerdings etwas sonderbar klingt — dem geistlichen Stande zu widmen beschloß.

Doch auch dieses Project schlug gänzlich fehl, da es kaum möglich wurde, dem Knaben die erste Grundlage für den künftigen Beruf, das Lesen, beizubringen. Der Vater mochte oft genug außer sich gerathen vor Zorn, und der Sohn erachtete es, um den unablässigen und derben Zurechtweisungen und Vorwürfen zu entgehen, zuletzt für das Beste, sich bei guter Gelegenheit einmal heimlich auf und davon zu machen. Claude entfloh und vermiethete sich als Diener und Speisebereiter bei einigen flamändischen Künstlern, die eben im Begriff standen, nach Rom zu pilgern.

Claude lebte im Dienste seiner Herren in Rom, in dem großen Weltpantheon der Kunst, der Architectur, der Malerei und Sculptur, in der Stadt der Pracht und Herrlichkeit, als ein armer Tropf, der Zimmer und Küche in Ordnung hielt! Bei einem festlichen Schmause seiner Gebieter indeß zeichnete er sich plötzlich einmal, wie es sein Vater nie von ihm geträumt hätte, so glänzend durch die Bereitung der Speisen und Pasteten aus, daß ein kleiner Wechsel in seinem Geschick eintrat. Einer der anwesenden Gäste, der sich eben so gut auf leckere Magenwürze wie auf die Kunst verstand, der römische Maler Agostino Tassi nämlich, entführte unsern geistesschwachen Claude seinen bisherigen Herren, engagirte ihn für sein eigenes Haus und übertrug ihm neben der Besorgung der Küche auch das Geschäft des Farbenreibens. Viele Jahre lang wirkte Claude in solcher Weise für die gastronomischen und künstlerischen Bedürfnisse seines Herrn, aber dennoch ward mit dem Eintritt in dieses Haus der schwere Bann, der auf ihm zu liegen schien, nach und nach gebrochen. Er sah tagtäglich mit eigenen Augen die künstlerische Thätigkeit des Agostino Tassi, der ein bedeutender Landschafter war, und erkannte in seinem erwachenden Drange den eigenen innern Beruf. Endlich begann er sich selbst mit Landschaftsmalerei zu beschäftigen.

Aber seine Fortschritte gingen sehr langsam von statten, da es ihm an einem zweckmäßigen Unterricht fehlte, seine Gedanken und Empfindungen auf der Leinwand auszudrücken, „und seine kleinen Bilder,“ erzählt eine ausführlichere Biographie von ihm, „wurden immer noch nicht mehr geachtet, als sein Gebäck.“

„Er plagte sich aber,“ fährt dieselbe Biographie fort, „bei Tag und Nacht, lag vor Sonnenaufgang in Feldern und Wäldern, die Scheine und Lichter zu bemerken, und dann lief er in

stechender Sonnengluth nach Hause, um die beobachteten Erscheinungen in seine Bilder zu bringen, wodurch diese wohl natürlich und fleißig, aber ängstlich wurden, so daß sie Niemand kaufen wollte, selbst nicht um den geringsten Preis, wodurch Claude in Mangel und Noth gerieth. So traf ihn eines Tages der berühmte Sandrart (ein Deutscher und Schüler Honthorst's) in dem paradiesischen Tivoli, wo dieser Künstler an Ort und Stelle gleich nach der Natur malte. Gelée kam zufällig durch das Gebüsch, sah das Verfahren des Meisters, und jetzt schien sich ihm mit einemmal das Heiligthum zu eröffnen. Freudig betroffen fragte er weiter, versuchte sofort und richtete von Stunde an auf gleiche Weise sein Studium ein. Seit dieser Zeit war zwischen beiden Künstlern ein Herzensbund gestiftet, der auch nie getrennt wurde. Sie waren täglich beisammen, zogen bald in ein Haus und malten, anstatt zu zeichnen, sogleich nach der Natur."

Ein anderer Biograph erzählt allerdings die Entwickelungsgeschichte Claude Lorrains in abweichender Weise, wonach der junge Claude zwar gleichfalls zuerst wegen Mangels an Talenten Gehülfe eines Pastetenbäckers wurde, aber schon im zwölften Jahr, seiner Eltern beraubt, nach Freiburg zu seinem Bruder, einem Holzschneider, kam, bei dem er die Anfangsgründe der Zeichenkunst erlernte. „Bald darauf," heißt es hier, „nahm ihn ein Anverwandter mit nach Rom, wo er, ohne Geld und Schutz seinem Schicksal überlassen, von dem vortrefflichen Landschaftsmaler Agostino Tassi als Farbenreiber und Küchenjunge angenommen wurde. Nebenher erhielt er aber doch auch einigen Unterricht in der Malerei. Einige Bilder von Gottfried Vals entzückten ihn so, daß er trotz seiner Armuth zu diesem Künstler nach Neapel reiste, um an seinen Mustern zu lernen. Und nun entwickelte er ein so vorzügliches Genie, daß er selbst bald in der ersten Reihe der Landschaftsmaler stand, besonders nachdem er in der Lombardei und in Venedig die musterhaften Landschaften von Giorgione und Tizian studirt und sich die Art der Beleuchtung und des Colorits dieser Meister eigen gemacht hatte."

Wie dem auch sei, so viel dürfen wir annehmen, daß Claude Lorrain erst ziemlich spät in seinem Leben und mehr durch eigne Kraft als durch guten Unterricht sein unvergleichliches Genie entwickelte.

Mit Ausnahme eines kurzen Aufenthaltes in seiner Heimath und an dem bairischen Hofe zu München, der ihn eine Zeit lang beschäftigte, verbrachte er sein Leben in Rom, wo er im Jahre 1678 oder 1682 am Podagra starb. Das Haus, welches er hier besaß und bewohnte, lag auf dem Monte Pincio, wo in derselben Epoche auch die beiden Poussin und Salvator Rosa ihre Domicile hatten.

Wenn wir den absonderlichen Vergleich wagen dürfen, so verhält sich Claude Lorrain im landschaftlichen Fach zu den beiden Poussins etwa wie Raphael in der Historie zu Michel-Angelo. Die Poussins sind grandioser in ihrem Stil; doch weiter läßt sich die angeführte Parallele nicht verfolgen. Claudes Streben richtet sich vorzugsweise auf das sinnlich Angenehme, und es lag nicht in seiner Natur, in dem Maaße seinen Gemälden eine historische oder tief ethische Bedeutung mitzutheilen, wie dies den Poussins gelang. Auch stören in

seinen Bildern häufig die dem antiken Character unzulänglich nachgeahmten Gebäude, die man treffend mit Conditoraufsätzen verglichen hat (wovon auch unser Museum in Nr. 448 ein Beispiel liefert), und in gleicher Weise seine mißlungenen unschönen Figuren, die er als Staffage anbrachte, und von denen er, da er sich dieser seiner Schwäche selbst nur zu gut bewußt war, zu sagen pflegte, er gebe sie den Käufern seiner Landschaften gratis zu*). Dagegen aber übertrifft er die Poussins in der sorgfältigen Behandlung und Aufführung des Einzelnen, im Liebreiz des harmonischen Ganzen und besonders in dem unnachahmlichen Colorit.

Die Natur war unsrem Künstler eine holde Egeria, die ihn ihres intimsten Umganges würdigte und ihm liebevoll ihr süßestes Lächeln spendete. Sie hauchte ihm ihren friedlich sanften Geist ein, ihre lautere Heiterkeit, ihre entzückende Klarheit und schenkte ihm die Gabe, über seine Landschaften ein Licht zu ergießen, welches dem Aether selber zu entströmen scheint. Ein glücklicher Zufall dabei war es, daß Lorrain unter dem Himmel Italiens sich entwickeln und schaffen durfte. Denn wenn er auch nicht die beschränkteren Formen einer bestimmten Gegend auszuprägen strebte, sondern im Dienste der künstlerischen Idee nur die einzelnen landschaftlichen Motive benutzte, um in freiem Walten diese Idee zu manifestiren und zugleich die Einzelnheiten zum Ausdruck der Schönheit zu erheben, so bot ihm doch gerade der Süden die Elemente, die seinen Sinn für die Magie der Farben in reichster Fülle nähren konnten.

Claude Lorrain's Bilder sind Landschaftsgemälde, in denen sich die Natur in ihrer ganzen Festtagsstimmung zeigt, in einer entzückenden Pracht und in dem reinsten Ebenmaaß der Formen und Umrisse. Der Meister versteht sich auf die Reize des Sonnenlichts zu jeder Tageszeit, wie kein Anderer. Unnachahmlich ist der zarte Schimmer und die Weichheit seiner Fernen; nichts kommt der saftigen Frische seiner üppigen Baum- und Laubpartieen in den Vordergründen gleich, deren Schatten von einem thauigen Duft angehaucht zu sein scheinen. Alles athmet Schmelz, Wärme, Seele und eine Harmonie, die unser Inneres mit einer sanften, stillen und ruhigen Wonne erfüllt.

Je mehr diese Vorzüge sogleich in die Augen fallen, um desto erklärlicher ist es, daß Claude Lorrain schon bei seinen Lebzeiten in hohen Ehren stand. Er war der Liebling des Papstes Urban VIII., so wie der ganzen fürstlichen Aristokratie Europa's und konnte enorme Preise für seine Werke verlangen. Päpste, Könige und Fürsten allein erwarben sie.

Lassen wir nun unser Auge einige Momente in die Landschaft hinausschweifen, die das Berliner Museum von Claude Lorrain unter Nr. 428 besitzt, und von der unser illustrirendes Werk einen Nachstich wagte.

„Es ist zur üpp'gen Sommerszeit,
Wo Stille waltet weit und breit,
Kein Vogel singt mehr in der Runde —:
Die sanfte Spätnachmittagstunde.

*) Bei vielen seiner Bilder aber sind die Figuren von Lauri oder Francesco Allegrini gemalt.

Am Hügelhange das Gebüsch
Ergießet Schatten kühl und frisch,
Die Bäume flüstern leis und lauschen,
Es flackern weiches Seidenrauschen
Die Lüfte mir in's Angesicht,
Die Berge, weit am Horizont,
Sie stehn von Flimmerduft umsponnen,
In dem die Ferne zart verhuscht zerronnen,
Indeß sich Thal und Fläche sonnt;
Wie Athemzüge schwillt und schmilzt das Licht,
Wenn Wölkchen wechselnd vor die Sonne gehen
Und mählich wieder still vorüberwehen!
Natur und Seele sinkt in tiefes Sinnen,
Unfühlbar scheint zu rinnen
Wie über Goldsand Tag und Zeit: —
Wie? Dämmert's an den Wolkensäumen? ....
O süß ist's, so zu schlummern, so zu träumen
Den Schlaf der Weltvergessenheit!"

Und diese süße Weltvergessenheit ist es wahrhaftig, in die unser ganzes Empfinden versinkt, wenn uns das kostbare Landschaftsbild von Ferne zu Ferne hinauslockt!

Es ist ein Landschaftsbild von bezaubernder Einfachheit: ein Ausblick, dahin an den hohen Laubpartieen einer von links nach rechts sanft ansteigenden Terrainerhöhung im unmittelbaren Vordergrunde, dahin über eine weite, leicht wellige Fläche, die in der Mitte einige Brückenbogen in der Form eines kleinen niedrigen Aquaducts sehen läßt, bis an die fernen bläulichen, in weichen Linien sich am Horizont entlang lagernden Berge, deren äußerster letzter zwischen der sanft rundlichen Einsenkung der beiden vorderen herüberlugend in lilafarbenen Duft zerrinnt.

In den dichten Laubpartieen, unter deren Schattendach wir tief hineinblicken können, tritt uns eine Natur entgegen von wuchernder und vollsaftiger Ueppigkeit, eine Natur, die nichts Todtes duldet, und die den verdorrenden Stamm sogleich mit frischen lebendigen Epheukränzen zu umranken und zu verhüllen bemüht ist. Nach allen Richtungen hin bauen sich die dichten Baumgruppen in den natürlichsten, gefälligsten, reizendsten Verhältnissen auf und lichten sich an den Säumen links in die zartesten Blätterschleier, um einen ganz leichten und allmählichen Uebergang in's Freie zu vermitteln. Die Lagen des Baumschlages ordnen sich in einem überaus harmonischen Ensemble; das Grün nuancirt sich in den wohlklingendsten Accorden und athmet eine Frische, die man fast physisch zu fühlen vermeint. Man kann sich keine leichtere, wie aus einem Füllhorn gleichsam hingegossene Behandlung der Vegetation denken; und doch herrscht darin das Gesetz eines Stiles, das die festeste und sicherste Hand verräth.

Die leuchtende Sonne steht unsichtbar hinter dem hohen Dickicht, in welches nur an einzelnen Stellen von hinten her ein zwischen rosigen und goldigen Tinten verschwimmender Schimmer hereindringt. Dagegen liegt der Abglanz des Tagesgestirns in ätherischem und beseligenden Lichte über der weiten Ebene so warm und heiter und klar durchsichtig, daß unser entzücktes Auge und unsre Sehnsucht ungehemmt hinausschweift bis in die fernste Ferne. Ein

Marie Mancini

solches wahrhaftes Leuchten der Atmosphäre hat kein anderer Meister hervorzuzaubern vermocht; es ist, als ob Claude Lorrain seinen Pinsel in die Tinte des Regenbogens oder in den reinsten Himmelsthau oder in zerflossene Diamanten, Krystalle und Juwelen getaucht habe.

Doch die Sonne neigt sich bereits dem Untergange zu. Sie breitet ihre rosigen Schleier an den Niederhängen der zart bläulichen Berge aus und gießt sanften Purpur, mit Gold gemischt, über die Säume des leichten Gewölkes, das an dem milden Himmel schwimmt. Diese Wölkchen, welche der Sonne nachzuziehen scheinen, sind so dünn, wie Schatten, so lustig, wie die Seelen der Abgeschiedenen, welche dem strahlenden Haupte des Todtenführers Hermes hinabfolgen in die Unterwelt.

Schade, daß die Staffage, Diana mit ihren Genossinnen, obwohl die Farben ihrer Gewänder den Vordergrund beleben helfen, durch den Mißklang ihrer ungelenken Attitude einigermaaßen den vollendeten Eindruck stört, der uns wie eine unhörbare Musik aus der herrlichen Landschaft entgegen tönt. Wenn die Ruhe, wie es einmal bei einem genialen Dichter heißt, Gott ist, so dürfen wir diese Natur Claude Lorrain's in ihren Formen, wie in ihrer Stimmung das reinste Ebenbild Gottes nennen.

Die französischen Maler und die Akademiker nebst Zeitgenossen.

Portrait der Maria Mancini,

von Pierre Mignard.

Wohl am meisten verfiel die Malerei von der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts an bei den Franzosen in Manier, wozu der dieser Nation angeborene Hang zum theatralischen Effect nicht wenig beitrug. Ihre historischen Gemälde sind voll davon, und auch in den Portraits muß ein geschminktes und geziertes Wesen den Eindruck der ruhigen, naturwahren Gegenständlichkeit, welche die großen Italiener, Niederländer und Spanier mit so tief seelenhaftem Lebensfonds auszustatten wußten, ersetzen. Indeß gehört das oben genannte Bildniß noch zu den schätzenswerthen Ausnahmen, wenigstens zu den bei weitem besseren Leistungen auf diesem Gebiet, wie sich der Maler desselben, Pierre Mignard, selber noch mit der alten Tradition, so weit es ihm, als einem Sohne seiner Zeit, möglich war, in engerer Verbindung hielt. Es war diese Zeit, wo man in Frankreich von Seiten der Malerei die Menschen und die Geschichte in demselben Geiste auffaßte, der sich in den Tragödien eines Corneille und Racine geltend machte, nur mit der unterscheidenden Consequenz, daß die Phrase in der Malerei, welche einen Moment dauernd fixirt, noch unerquicklicher wirkt, als in der Poesie, wo wir vom dahinrollenden Redestrom getragen rasch unsre Anschauung wechseln.

Pierre Mignard zeichnete sich im Portrait und in der Historie rühmlich vor den Mitlebenden aus und war nach Kräften bemüht, sich des Namens Mignard le Romain, wie man

ihn zu nennen pflegte, würdig zu erweisen. Geboren zu Troyes im Jahre 1610 studirte er, nachdem er anfangs die Medizin getrieben, die Malerei zuerst unter Boucher in Bourges, dann nach den italienischen Meistern der Gallerie zu Fontainebleau, zuletzt von 1636 ab in Rom, wo er über zwanzig Jahre blieb und an Poussin eines wohlwollend rathenden Freundes genoß. Raphael, Michel-Angelo, die Carracci, Domenichino und Tizian waren die Meister, nach denen er sich vorzugsweise bildete. In kurzer Zeit machte er sich durch mehrere historische Gemälde und Portraits, worunter sich die Bildnisse der Päpste Urban VIII. und Alexander VII. befanden, der Art bekannt, daß sein Ruhm über die Alpen bis nach Frankreich hinübertönte und die Mißgunst und Eifersucht des herrschsüchtigen und allmächtigen Hofmalers Le Brun erweckte. Charles Lebrun (geb. 1619, gest. 1690) seinerseits, der damals den officiellen Glanz der französischen Malerei repräsentirte und wohl à la Louis XIV. denken mochte: la peinture c'est moi, besaß allerdings, wie auch das in unserm Museum von ihm vorhandene große Jaboch'sche Familienbild beweist, ein virtuoses, von einer lebhaften Phantasie unterstütztes Talent, aber er war zugleich auch derjenige, der die pomphaft theatralische Behandlung historischer Compositionen am entschiedensten einführen und durch seinen großen Einfluß die französische Kunst, die Nicolas Poussin so edel vertreten hatte, verderben half.

Im Jahre 1658 berief Ludwig XIV. den Meister Mignard an seinen Hof, und der Künstler malte hier das Bildniß des Königs und des Cardinal Mazarin, ferner die Kuppel in der Kirche Val de Grace, ein sehr umfangreiches Werk, auf dem er über zweihundert Figuren anbrachte, endlich mythologische Scenen in einem Saale des Schlosses von St. Cloud.

Mignards Ruf in der kirchlichen Malerei war gleichfalls schon in Italien auf einen hohen Gipfel gestiegen, namentlich durch seine Darstellungen der heiligen Jungfrau, die man, unter ehrender Hervorhebung „Mignarden" nannte. Der geistvolle und scharfsinnige Kenner Waagen bezeichnet Mignard als den Sassoferato und Carlo Dolce der Franzosen in einer Person; denn in der Composition, bemerkt derselbe, ahmte er wie Ersterer den Raphael, bisweilen auch den Domenichino nach; in dem lieblichen, aber schwächlichen Gefühl, der Wärme und Klarheit, dem Glanze der Färbung und der verschmolzenen Ausführung ist er dem zweiten verwandt; indeß zeigt er sich dabei gezierter und bewußter als beide.

Nach dem Tode Colberts, 1683, der die Hauptstütze Le Bruns gewesen, stieg die Bedeutung Mignards, von seinem Gönner Louvois befördert, immer höher, er führte jetzt mehrere Werke im Schlosse zu Versailles aus und wurde, als Le Brun im Jahre 1690 das Zeitliche gesegnet hatte, zum Hofmaler des Königs ernannt.

Mignard war ein eben so geachteter, als liebenswürdiger Künstler und verkehrte im freundschaftlichen Umgange mit den berühmtesten Notabilitäten seiner Zeit, mit Racine, Lafontaine, Boileau, Molière und der schönen Ninon de l'Enclos. Und daß er auch die Sprache des Hofes verstand, beweist eine fein gewandte Antwort, mit der er Ludwig XIV. einmal seine schmeichelnde Huldigung zu Füßen legte. Als er nämlich, erzählt man, den König in den späteren Jahren seines Lebens wiederum malte und bei dieser Gelegenheit die Majestät

scharf ansah, äußerte Letzterer: „Ihr findet mich wohl gealtert?“ Worauf der galante Künstler unverzüglich versetzte: „Ja, Sire, ich erblicke in Ew. Majestät Gesicht die Spuren mehrerer Schlachten.“

Mignard starb zu Paris im Jahre 1695.

Unter den zahlreichen Portraits, welche aus Mignards Hand hervorgingen, ist das, welches unser Museum besitzt, zweifelsohne eines der gelungensten und anziehendsten. Es stellt Maria Mancini, Herzogin von Mazarin, eine Nichte des Kardinals, dar, und zwar im Negligé, augenscheinlich bei der Toilette beschäftigt. Eine strenge Kritik würde allerdings bemerken, daß die Situation in gewissen feinen Nuancen nicht ganz ungesucht sei, und daß sich auch hier in die Behandlung ein leiser Hauch jenes oben angedeuteten geschminkten Wesens eingeschlichen habe; dennoch sind diese kleinen Anflüge von Manier so gering, daß wir billig über sie hinwegsehen können.

Ein allerliebster Kopf mit schwarzer Lockenfülle! Ein warmes, lebendiges Gesicht, aus dem unter hohen feinen Brauen ein Paar gutmüthig holde, dunkle Augen hervorstrahlen, während um den Mund eine Freundlichkeit spielt, die einen anmuthig schalkhaften, funkelnden, dabei aber innig herzlichen Geist verbürgt. Es ist dies keine jener Damen, deren Schönheit nur an der Sonne des Stolzes reifte und dem Edelgestein gleicht, der da wohl glänzt, aber kalt ist; sondern ein Weib, das empfindet, ja vielleicht sogar noch naiv empfindet. Die reizende Schöne scheint nicht sonderlich betroffen dadurch, daß ihr das leichte weiße Gewand von der einen Schulter verrätherisch herabfällt und die blendende Herrlichkeit ihrer vollen Formen dem Beschauer preisgiebt.

Die Carnation ist ungemein weich, ohne aber im geringsten in's Weichliche zu verschwimmen, und athmet ein frisches, warmes Leben. Aus der ganzen Stimmung des Bildes spricht ein specifischer, eigenthümlicher Character, den wir gewiß nicht mit Unrecht den Character des Verführerischen nennen könnten.

Nächtlicher Maskenzug,

von Antoine Watteau.

Dieses kleine Bildchen führt auch den Titel: „die Vergnügungen der italienischen Comödie“ und scheint ein Pendant zu einem andern Werke von demselben Künstler zu sein (unter Nr. 468), das man als die „Vergnügungen der französischen Comödie“ bezeichnet hat.

Mit dem Namen Watteau sind wir bei einer ganz besonderen Entwicklung der französischen Genremalerei angelangt. Wir sehen hier nichts von den Spielern und Gaunern eines Caravaggio, nichts von Salvator Rosa's romantischen Räubern und Soldaten, nichts von Velasquez's oder Murillo's Gestalten aus dem Straßenverkehr, nichts von dem Publikum der niederländischen Schenkstuben. Eine völlig andere Welt thut sich vor uns auf, die feine

vornehme französische Welt, mit ihren gefälligen Formen, ihrer Salonatmosphäre, ihrer koketten Grazie, ihrer Ueppigkeit, ihrer Lüsternheit, ihrer Schminke, ihrer Lüge: tändelnde, spielende, lachende, vergnügungssüchtige junge Mädchen und Weiber in zierlichen bunten Reifröcken und phantastischen, seltsam geschniegelten Haartouren, lustige oder sentimentale Cavaliere aus den letzten Tagen Ludwigs XIV., kurz das ganze Personal des goldenen Leichtsinnes, hinter dessen glänzendem Schimmer sich allgemach im Verlauf von sieben oder acht kurzen Decennien die dunkle Wetterwolke der Revolution zusammenballte.

Der Koryphäe dieses Salongenres, Antoine Watteau (auch Wateau oder Vateau), stammte keineswegs aus der höheren Sphäre der Gesellschaft, sondern war der Sohn eines Dachdeckers und wurde zu Valenciennes 1684 geboren. Zuerst bei einem Anstreicher in der Lehre, dann bei einem Theatermaler beschäftigt, kam Antoine mit letzterem im J. 1702 als Gehilfe nach Paris, sah sich aber bald nach der Abreise seines Prinzipals in die peinliche Lage versetzt, seine Existenz durch kleine Bilder für den Trödlerladen zu fristen.

Später nahm sich Claude Gillot, der als einer der ersten dem Salongenre gehuldigt hatte, seiner an, und unterwies ihn in dieser Gattung der Malerei. Sehr bald übertraf der Schüler den Meister und wurde der Liebling der in Weichlichkeit und Affectirtheit versunkenen vornehmen Welt, deren Feuilletonisten und Memoirenschreiber mit dem Pinsel wir ihn nennen dürfen.

Watteau's Einfluß, erzählt man, stieg sogar so hoch, daß er zuletzt selbst die Kleidermoden mit dem Costüm seiner Genreseenen bestimmte. „Jede Dame," lesen wir, „wollte à la Watteau geputzt sein, wenn sie den Salon betrat, so daß seine Gemälde das weibliche Modejournal des Jahrhunderts Ludwigs XIV. bilden. Doch auch die galanten Männer ahmten seine gezeichneten, phantastischen, theatralischen Moden nach und gefielen sich in dem koketten affectirten Wesen, mit dem der Künstler in seinen Salon-, Ball- und Schäferstücken die Modewelt bezauberte." Und in der That war Watteau unerschöpflich in seinen Kostümen und eben so in der Variirung seiner Scenen. Er verstand es wie keiner, den Stoff, welchen die wunderlichen Gesetze der Convenienz, in der zu jener Zeit das Leben, wie die so einflußreiche Schaubühne, sich bewegten, und den das leichtsinnige, bankettirende oder frivole Leben der höheren Gesellschaft ihm bot, mit seinem Pinsel auszubeuten; keiner konnte anmuthige Spiele, feine Schwänke, verliebte Abenteuer, Lust und Tanz, ländliche Feste, elegante Pastorale, Schauspielscenen, Serenaden und Possen anziehender und in mannigfaltigerem Arrangement und Ausdruck malen.

„Kein französischer Maler," sagt ein geistvoller Beurtheiler und Vertheidiger Watteau's, „hat mit mehr Geist und Feinheit und mit so viel Sinn für Harmonie und Lichtwirkung Zustände aus dem geselligen Leben der höheren Stände gebildet, als Watteau. Die meisten Bilder athmen Freude und Vergnügen und die liebenswürdigste Courtoisie. Die galante Geziertheit seiner schönen Damen und seiner jungen Modemänner ist jetzt nur mehr Pedanten anstößig, und wenn die Decenz gerade nicht immer im höheren Sinn bewahrt ist, so beleidigen diese

Masqueraders. Ein Maskenzug

Bilder doch nie das Schaamgefühl. Das Damenkostüm damaliger Zeit giebt allerdings dem Nackten großen Spielraum, da Watteau seine Koketten im Ballanzuge einführt. An diesem bizarren, jedoch immerhin nicht geschmacklosen Aufputz wurde am meisten geklügelt; die verschiedenen Seidenstoffe in ihren brillanten Farben aber sind so schön und meisterhaft gemalt, daß man ihre Auswahl bewundern muß. Die Männer erscheinen gewöhnlich im Costüm der alten italienischen Comödie, nicht selten ohne komischen Anstrich, sie passen aber für die Welt, in welcher die Schönen erscheinen. Dabei ist Alles mit größter Leichtigkeit und geistreich behandelt, und auch in Hinsicht auf Frische, Klarheit und Harmonie der Farben steht Watteau den großen Meistern gleich. Die Zeichnung verräth überall Studium der Natur, wenn auch die Bewegungen der Figuren theatralische Kunst verrathen. Was man auch einwenden mag, Watteau bleibt immer einer der geistreichsten und liebenswürdigsten Genremaler."

Die kleinen Bildchen Watteau's waren ihrer Zeit die gesuchtesten Modeartikel der Kunst; sie wurden mit sehr hohen Preisen bezahlt und nicht nur von der Haute volée, sondern auch von den Hommes de lettres bewundert. Ging doch der Marquis d'Argens soweit, in seinen Lettres juives zu behaupten, man werde bald zwei Gemälde von Raphael gegen eins von Watteau vertauschen! Das ist nun allerdings nicht in Erfüllung gegangen, und wir können heut zu Tage nur noch ein bedingtes Interesse für diese kleinen Sittengemälde der französischen Gesellschaft zu Anfang des vorigen Jahrhunderts empfinden.

Ja, offen gestanden, unsere Empfindungen den lustigen, gaukelnden, ausgelassenen Scenen Watteau's gegenüber sind am meisten denen gleich, welche ein berühmter englischer Schriftsteller unserer Tage über die Lectüre eines Komödiendichters aus dem Ende des siebzehnten und Anfang des achtzehnten Jahrhrhunderts unlängst aussprach, den Empfindungen, die vielleicht Manche hatten, wenn sie in dem wieder an's Licht gegrabenen Pompeji in dem Hause des Sallust, wie es nach der Inschrift auf der äußern Mauer heißt, sich umblickten und da die Ueberreste einer Orgie sahen: einen oder zwei ausgetrocknete Weinkrüge, einen verkohlten Mahlzeitstisch, die Brust einer Tänzerin in die Asche abgedrückt, den lachenden Schädel eines Spaßmachers, während vollkommne Stille rings herum waltet, die nur von dem monoton moralisirenden Geplärr des Cicerone unterbrochen wird, während der blaue Himmel ruhig und heiter in die Ruinen herabglänzt. Der Geist dieser Malerei ist gestorben, trotz des modernen Rococcomalers Baron, und ihre lachenden Farben sind von der Asche der Zeit verschüttet worden.

Die Muse Watteau's ist todt. „Wir blicken" sagt der geniale englische Schriftsteller seinerseits über die Muse jenes Komödiendichters, „auf das Skelett und wundern uns über das Leben, das ehemals in den heißen Adern pulsirte. Wir heben den Schädel auf und denken sinnend an die Fröhlichkeit und Keckheit, an den Witz, die Laune, die Koketterie, die Empfindelei, die Hoffnung und das Verlangen, die einst in dieser leeren Schaale wohnten. Wir denken an die leuchtenden Augen, die einst in diesen leeren Höhlen glänzten, an ihr lüsternes Feuer, an ihre verliebten Thränen, an die liebelispelnden Lippen und an die lächelnden

Wangen, die ehemals dieses fahle Gebein bedeckten. Man pflegte diese Zähne hier einst Perlen zu nennen! Seht! Hier ist der Becher, aus dem sie, die fröhliche, frivole Muse trank, die goldne Kette, die sie um ihren Hals trug, das Gefäß, welches die Schminke für ihre Wangen barg, ihr Spiegel und die Guitarre, zu deren Tönen sie zu tanzen gewohnt war. Statt eines Festes finden wir einen Leichenstein, und statt einer holden Dame ein Häufchen Staub und Asche. Wenn man diese Werke jetzt sieht, ist einem zu Muth dabei, als ob man mit verschlossenen Ohren Leute tanzen sähe. Was bedeutet das für uns? Diese Tact- und Touren-Rhythmen, die Grimassen, das Beugen und Bücken, die Verschlingungen, das Abschwenken und Zurückgehen, der Cavalier, der hier einzeln auf jene Dame zu avancirt, jene Damen und Herren, die dort sich im Wirbel drehen, diese ganze seltsame Ceremonie?... Ohne die Musik können wir jenen komischen Tanz, seine sonderbare Würde und Heiterkeit, sein Decorum oder sein Indecorum nicht verstehen. Er spricht die eigene Sprache seines uns völlig fremd gewordenen Lebens; ja dieses Leben hat vielleicht in seiner Frivolität doch noch eine Art von Moral. Ich sehe mit Schrecken, dieser Tanz ist ein heidnisches Mysterium, das irgend eine heidnische Lehre symbolisirt, ein Mysterium, das da heimlich protestirte, wie wahrscheinlich die in ihren Theatern versammelten und bei ihren Spielen lachenden Pompejaner es thaten, wie Sallust und seine Freunde und ihre Damen, mit Blumen bekränzt und die Becher in den Händen, protestirten gegen die neue, ascetische, dem Vergnügen feindliche Lehre, deren ernste Schüler, jüngst von den asiatischen Küsten des Mittelmeeres herübergekommen, die schönen Statuen der Venus zu zertrümmern und die Altäre des Bacchus umzuwerfen gedachten."

Bis zu einem solchen Ernst und zu einer solchen Tiefe der Auslegung und Deutung können wir dem Engländer, wenn es sich um Watteau handelt, allerdings nicht folgen, doch dürfen wir den allgemeinen, etwas moderirten und modificirten Sinn seiner Worte immerhin auf den Maler anwenden. Auch Watteau's Scenen, dieser hundertfache Lebensgenuß unter dem ewig heiter funkelnden Kronleuchter der Freude, dieser ätherische Rausch des Daseins, der rosige Schleier von Stirn zu Stirn heftet, alle diese Scenen sind unsrer Empfindungsweise mehr oder weniger fremd geworden, und wir blicken mit melancholischem Lächeln auf einen Jubel, dessen Lautenklänge und Orchester-Fanfaren schon längst spurlos in dem Sturme verklangen, der die phantastischen Blüthen jener Zeit in den Staub des Weges herabwehte. Ja, jene Zeit ist doppelt todt, und das grause Mordmesser der Guillotine starrt als blitzende Scheidewand zwischen ihr und uns.

Watteau wurde im Jahre 1717 Mitglied der Akademie und zwar, da das Genrefach noch keine besondere Vertretung hatte, unter dem Titel eines Peintre de fêtes galantes du Roi. Uebertriebene Thätigkeit, wozu ihn die zahllosen Bestellungen, die er empfing, und immer gern zu realisiren wünschte, drängten, untergrub und zerstörte die Gesundheit des Malers, so daß er schon 1721 im siebenunddreißigsten Jahre seines Alters zu Nogent sur Marne starb.—

Es ist ein zierliches, feines und mit manierlicher Lustigkeit ausgeführtes Bildchen, dieser nächtliche Maskenzug, den wir hier in der Copie vor uns erblicken! Eine Anzahl jovialer

Dame prenant le chocolat

Lady taking Chocolate Chocoladetrinkerin

Herren und Damen, jene namentlich in den bekannten Kostümen der italienischen Komödie, Leutchen, die ihr ganzes Leben zur harmlosen Kindheit machen möchten, schwärmen umher in der Stunde, da der solide, ehrsame Bürger schon längst seine Schlafmütze über die Ohren gezogen hat, umher mit Laternen und Fackeln in der finstern Nacht, um eine Serenade abzusingen, wozu einer ihrer Gesellschaft die Guitarre spielt. Die hohen, ehrwürdig alten Bäume hinter ihnen, — denn die Scene geht im Freien vor, — mögen bedenklich ihre ernsten Wipfel schütteln über die Narrethei des ausgelassenen Völkchens, und der Mond scheint verdrießlich über die Ruhestörung seinen finstern Wolkenmantel über sein Gesicht zu ziehen. Aber das kümmert die lustigen Schwärmer nicht: Der Guitarrenspieler trägt frisch weg sein Stückchen vor, während einer der drei Zuschauer rechts, in dem komischen, langgestreiften Habit und in der stattlichsten Attitude die Fackel hält, und der buntscheckige Harlekin mit seiner eulenartigen Maske hinter dem muntern Musikanten hervorlugt. Der röthlich gelbe Schein der Fackel beleuchtet eine Reihe allerliebst komischer Physiognomien. Es liegt ein ganz eigenthümlicher Charakter in dieser Komik: nichts Auffallendes, nichts Verzerrtes, sondern nur ein leiser, grotesker Anflug, den der Maler mit saubrer, man könnte fast sagen, daguerreotypischer Feinheit und Schärfe auspinselte. Auch mischt sich in den Ausdruck der Züge eine kleine Reminiscenz an das Gelage, von dem sich die Gesellschaft vielleicht so eben in rosiger Weinlaune erhob. Ein Stück italienischen Lebens und südlicher Lustbarkeit unter dem Himmel des Nordens!

Die Chocoladentrinkerin,

von Jean François de Troy.

Unter üppig grünen Bäumen, in warmer Frühlingsluft, an einem fein polirten Tischchen, auf einem eleganten Lehnstuhl sitzt eine junge blonde Dame in ihrem Morgennegligée bei einer Tasse Chocolade. In graziöser Haltung, mit dem rechten Ellenbogen leicht auf dem Tisch ruhend, ist sie eben im Begriff, den kleinen, silbernen Löffel zum Munde zu führen, als ihre Aufmerksamkeit abgelenkt wird, und ihr artig munteres Köpfchen sich zur Seite wendet. Was bemerkt ihr freundliches, lichtbraunes und klar durchsichtiges Auge? Oder richtet vielleicht Jemand, der sich ihr nahte und jetzt, dem Beschauer verdeckt, ihr zur Seite steht, ein anmuthiges Compliment oder ein scherzhaftes Wort an sie? Vielleicht will sie ihm eben eine geistreiche Antwort geben, die schon in den lächelnden Grübchen der Mundwinkel lauert. Ihre Züge sind lebhaft, gespannt und sprechend und verrathen ein Naturell, welches sich mit Vergnügen dem heitersten Lebensgenusse hingiebt. Sie scheint das Leben bereits zu kennen und sich jener eleganten, vornehmen Muße zu erfreuen, die es gestattet, mit den hübschen Blumen des Esprits im Salon ein reizend neckisches Werf- und Fangespiel zu treiben. Der Ausdruck des Gesichts ist individuell genug, um das allerliebste Figürchen für ein Portrait halten zu dürfen, aus dessen Situation der fein empfindende Maler ein kleines, höchst ansprechendes Genrebild zu schaffen wußte.

Mit Recht bewundert man in diesem, mit dem Pinsel leicht hingeworfenen Gemälde die ungemeine Frische, Saftigkeit, Durchsichtigkeit und Klarheit der Farben. Sie glänzen wie bunte Kristalle und athmen ein warmes Leben. Im Uebrigen wird man den Geschmack Watteau's, der den Maler inspirirte, nicht verkennen.

Seltsam! Gerade die kleinen Genrebilder, welche die Nachwelt von de Troy besitzt, sind am meisten geeignet, den Künstler der Beachtung zu empfehlen, und doch suchte derselbe bei seinen Lebzeiten seinen Ruhm vorzugsweise auf dem historischen Gebiet. Schon de Troy's Vater war ein Maler und wurde in seiner Epoche von der Schmeichelei der französische Van Dyck und Titian genannt und besonders von den Damen am Hofe Ludwig's XIV. bewundert und caressirt, weil er sie unter idealisirter Gestalt als Göttinnen in seinen großen mythologischen Gemälden anbrachte.

Der Sohn, Jean François, erblickte das Licht der Welt zu Paris im Jahre 1678, studirte lange Zeit in Rom, konnte aber in seiner Heimath Anfangs wenig Anerkennung finden, weil er sich, statt des im Anfang des vorigen Jahrhunderts allmächtigen Malers Noël Coypel's verdorbenem Geschmacke in der Historie zu huldigen, ernstlich bemühte, mehr im Geiste der alten Meister nach der Antike als nach dem Theater zu malen. Mit der Zeit jedoch besann er sich eines andern, ging von seinem bessern Streben ab und huldigte gleichfalls der damals allbeliebten Manierirtheit. Von Stund an war sein Ruhm gemacht, und selbst Kunstrichter, z. B. d'Argenville, priesen ihn in ihrer nationalen und ästhetischen Verblendung als einen Meister ersten Ranges. Er verbrachte die längste Zeit seines Lebens in Rom, wurde daselbst 1729 Professor, später Director der französischen Akademie und starb im J. 1752. Als seine bedeutendsten Bilder bezeichnet man: die Geschichte der Esther in sieben Bildern, eine Darstellung der Pest in Marseille, und Scenen aus dem Leben des Vincent de Paula in der Kirche des Heil. Lazarus zu Paris.

Belustigung im Freien,

von Nicolas Lancret.

Lancret (geb. um 1690, gest. 1745 oder 1747) war neben Watteau, mit dem er gleichzeitig den Unterricht bei Gillot genoß, der berühmteste und beliebteste Meister im Salongenre.

Wir erblicken ein vollständiges Pastorale oder Schäferspiel auf dem Gemälde Lancret's. Es ist eine eigenthümliche und während der gesellschaftlichen Entwickelung der Völker schon in öfteren Wiederholungen dagewesene Erscheinung, daß, wenn eine Culturrichtung auf einem gewissen Punkte der Culmination angelangt ist, wenn der Geschmack bis zum äußersten verdorben, die Sitten lau geworden, dann immer in der sogenannten gebildeten und höheren Welt eine Sehnsucht nach arcadischen Zuständen wach zu werden pflegt. Dieser Sehnsucht und diesem mehr koketten als aufrichtigen Wohlgefallen an der Ländlichkeit und Simplicität

Fête Champêtre

entsprangen schon im Alterthum die Hirtengedichte Theocrits und die Eeclogen Virgils, und wer weiß, ob unsre beliebten modernen Dorfgeschichten nicht aus einer ähnlichen Quelle der Zeitstimmung und des Zeitdranges flossen und nur Eeclogen in einem andern Gewande sind. Die meisten Nationen weisen eine, auch wohl mehrere solche Epochen der Schäferpoesie auf. Man erinnere sich nur, außer den genannten Dichtern, an Montemayor's „Diana", an Cervante's „Galata" und Garcilaso de la Vega's „Eeclogen" in Spanien, an Tasso's „Aminta" und Guarini's „Pastor fido" in Italien, an Sidney's „Arcadia" und Pope's „Pastorale" in England, an die Hirtengedichte Segrais', der Mad. Deshoulières, Mlle. Rose Levesque's, Fontenelle's und zahlloser anderer Schriftsteller in Frankreich, an die Schäferpoesien der schlesischen Dichterschulen, der speciellen poetischen Schäfergesellschaften und an die Idyllen Geßners in Deutschland u. s. w.

Aber es blieb nicht nur beim literarischen Genuß; die vornehme Welt, besonders in Frankreich, liebte es auch, das idyllische Treiben ihren gesellschaftlichen Unterhaltungen einzuflechten und in eigenem Costüm arcadische Spiele aufzuführen. Scheinbar gewiß ein greller Contrast zu den verweichlichten und veredelten Sitten der Zeit, aber nur scheinbar; denn man nahm die gewohnte Natur mit hinüber in die ländliche Unschuld: die Worte der Schäfer und Schäferinnen dufteten nach dem Esprit de mille fleurs des Salons, ihre Gewänder waren von feinster Seide und ihre Hirtenstäbe auf's sauberste polirt.

Somit sind wir auch eingeführt in die Scene, welche unser Gemälde darstellt. In einer heitern ländlichen Gegend hat sich die Gesellschaft, Herren und Damen in idealer Schäfertracht, anmuthig nachlässig hingruppirt. Ein rothgekleideter Herr bläst die Flöte und spielt das Hackebrett; ein Herr und eine Dame tanzen auf dem kurzen Rasen eine zierliche Menuet zu der simplen Musik; die andern Theilnehmer und Theilnehmerinnen der ländlichen Partie unterhalten sich mit heiterem Gespräch, ein am Boden lagernder Herr in violetten Gewändern spielt mit einem Hunde, ein vertrautes Pärchen hat rückwärts in einem hohen Kornfelde Platz genommen, und damit nichts zur Characteristik Arcadiens fehle, kommen von rechts zwei sanfte Lämmchen in die Scene herein, ohne Scheu grasend. Lauter Idyll, Friede, Unschuld und Zärtlichkeit, Scherz und Humor unter diesen Herren und Damen, diesen Vicomtes und Baronen, diesen Gräfinnen und Marquisinnen, die hier einige Stunden lang ihre Ferien feiern und das steife Ceremoniel des Salons mit einer andern Maske vertauschen.

Das sind die Chloen und Daphnen, die Corydon und Amynte aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts: allerliebste Figürchen, ungemein leicht gezeichnet und in klaren, zarten Tönen angetuscht.

Blindekuhspiel,

von Chodowiecki.

Wer hat nicht schon einen Almanach oder einen der gangbaren Romane aus dem vorigen Jahrhundert in der Hand gehabt und nicht darin die kleinen Kupferstiche von Chodowiecki gesehn? Belaufen sich doch die sämmtlichen Blätter dieses Berliner Hogarth en miniature, wie man ihn genannt hat, auf mehr als dreitausend. So beliebt, so gesucht war der Künstler zu seiner Zeit. Und will man ihn nicht mit Hogarth in Beziehung bringen, so kann man in ihm einen kleinen Watteau der deutschen Gesellschaft in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts sehen, aber nicht bloß der höheren, sondern mehr vielleicht noch der gebildeten bürgerlichen Gesellschaft, und mit der Unterscheidung von dem Franzosen, welche der abweichende Charakter des deutschen Lebens und die differirende Tendenz des deutschen Gemüthes geltend machten. Dabei war er auch mehr Zeichner und Kupferstecher, als Maler, und konnte sich deshalb andererseits wieder keineswegs in der saubern und virtuosen Oeltechnik mit Watteau messen.

Chodowiecki stammte aus Danzig und wurde daselbst im Jahre 1726 geboren. Er hatte sich als junger Mann dem Kaufmannsstande gewidmet, kam im Jahre 1743 nach Berlin und beschäftigte sich in seinen Mußestunden dilettantisch mit der Zeichnenkunst und der Miniaturmalerei. Um sein dreißigstes Lebensjahr jedoch gab er sich völlig der Beschäftigung mit der Kunst hin, zuerst mehr der Oelmalerei, später, besonders im Interesse der Illustration, fast ausschließlich der Zeichnung und dem Kupferstich.

Unter seinen Oelgemälden rühmt man als besonders gelungen eine rührende Darstellung aus dem Leben des unglücklichen Jean Calas; unter seinen wenigen größeren gestochenen Blättern gilt das bekannte Bild des „alten Ziethen vor seinem Könige" als eines der besten.

Die ungeheure Mehrzahl seiner Zeichnungen und Kupferstiche sind Miniaturen: Vignetten, Titelbilder und Scenen zu hunderten von Kalendern, Almanachen, Taschenbüchern, Romanen, und manches mittelmäßige Product letzterer Gattung errang nur durch die artistischen Beigaben Chodowiecki's Absatz und neue Auflagen. Es erschien um jene Zeit fast kein Buch, namentlich in Preußen, zu dem er nicht ein Bildchen geliefert. Auch geschichtlich oder literarisch renommirte Werke verherrlichte er durch seine Illustrationen, z. B. den Gothaischen Kalender, Basedow's Werke, den Roman Sebaldus Nothanker, Lavater's Physiognomik u. s. w.

Chodowiecki, sagt die Kritik von ihm, ist als der Stifter einer neuen Kunstgattung in Deutschland zu betrachten, nämlich in Darstellung moderner Figuren mit einer Wahrheit der Physiognomien, einer Lebhaftigkeit des Ausdrucks und einer auf sittliche Besserung abzielenden gutmüthigen Laune, welche in ihrer Art einzig blieb. Er war ein scharfer Beobachter und feiner Menschenkenner, der die Züge des Lebens, sowohl die prädominirende Sentimentalität, als auch den decenten und bescheidenen Humor seiner Zeit, treu wieder zu geben verstand.

Sein Ernst ist empfindungsvoll und herzlich, seine Heiterkeit wohlwollend und gefällig, und nur selten versteig sich seine Laune bis zur Satire. Doch existiren einige moquante Blätter von ihm, z. B. eins, welches auf den damals berühmten Lyriker Rammler, den bewunderten Horaz der Zeit, abzielt, der Ewald von Kleist's Werke in einer neuen Ausgabe besorgt hatte. Chodowiecki zeichnete den verklärten Dichter im Sarge, wie Rammler ihm den Lorbeerkranz vom Haupte wegschiebt und ihn mit der Rechten zu barbiren anfängt.

Chodowiecki war zuletzt Director der Akademie der bildenden Künste zu Berlin und starb im Jahre 1801.

Das Oelgemälde vor uns stellt auch eine ländliche Unterhaltung der eleganten Gesellschaft dar, aber keine parfümirte, französische Schäferidylle, sondern ein harmlos munteres Blindekuhspiel in einem schönen Park. Wem weht aus diesem Bilde, trotz seiner Heiterkeit, nicht der eigenthümliche Hauch der ganzen Werther-Epoche des vorigen Jahrhunderts entgegen? oder der Hauch jener Lyrik, die da gefühlvoll „Kleine Blumen, kleine Blätter" sang oder anmuthig scherzte „Stirbt der Fuchs, gilt der Balg!"? Die kleine Dame mit den verbundenen Augen, die mit dem Glöckchen klingelt und so zierlich den Zipfel ihres Schürzchens hält und so behutsam trippelt, ist ein allerliebstes schelmisches Figürchen. Wir sehen auch heut noch öfter solche Figürchen und in solchem Costüm — auf dem Nipptisch unserer Schönen, in Porzellan, dem eleganten, glatten und geleckten Stoffe, in welchem die bunte Rococco- und Perückenzeit ihre statuarische Unsterblichkeit en miniature gefunden. Das muntere blonde Kind scheint nur leise, ganz leise zu klingeln, um dem Genossen im Spielduett die Spur anzudeuten; aber mag es noch so leise geschehen, der junge Seladon, der blaue Flatterer, wird die neckische Kleine auch blindlings bald genug erhaschen; denn sie läßt ihn an unsichtbarem Band ja doch nicht weiter von sich, als es Shakespeares Julia von ihrem geliebten Vöglein träumt, und er selber fühlt zu gut, wohin sein Herz ihn zieht. Und sieht nicht Venus selber, das schöne Statuebild im Hintergrunde, mit Wohlgefallen von ihrem hohen Postamente auf das holde Pärchen herab?

Die zahlreichen Zuschauer gruppiren sich in jener absichtlichen Unbefangenheit, in jener sprechenden Lebendigkeit und reizenden Nonchalance, wie sie nur selten ein glücklicher Moment der Erfindung dem Künstler auf die Leinwand werfen hilft.

Das Topf- oder Hahnenschlagspiel,

von demselben.

Ein Seitenstück zu dem vorhergehenden Gemälde, auch voll elegant gesellschaftlicher Ergötzlichkeiten, aber vielleicht minder fließend im Vortrage, so wie von geringerer Innigkeit der Empfindung.

Wie sehr hat sich doch, wenn man solche Darstellungen aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts betrachtet, der Charakter der malerischen Behandlung gegen früher geändert! Wie schüchtern tritt die Farbentechnik auf, als wolle sie sich mit den bescheidenen, sanften Effecten der Aquarelltöne hinlänglich begnügen! Es war damals eine Zeit der bläßlichen Schwärmerei in jeder Hinsicht. Das Colorit all dieser Gewänder verduftet und verhimmelt in so zarte, dünne Hauche, als ob die Stoffe und die Farben eines verschwindenden Regenbogens gemalt wären. Die Natur selber, die Bäume, der Himmel, die Luft, muß sich dem sentimental idealisirten Drange des Künstlers fügen; sie ist ihm in ihrer realen Wirklichkeit zu materiell. Er trachtet, sie zu vergeistigen, zu verschönern, und malt sie darum, weil er den Geist und die Schönheit vielleicht nicht mehr in der tiefen Auffassung der vollen, gesunden Körperlichkeit auszudrücken vermag, in einer hektischen, mehr schillernden, als leuchtenden Verklärung der grünlichen und bläulichen Farbentöne. So wird sie zu einem traumhaften Schemen, zu einer Fata Morgana, an deren Leiblichkeit und Wahrheit wir nicht glauben können.

Das Spiel des Topfschlagens erklärt sich von selber, und der Beschauer wird den Sinn des Bildes von der Erreichung des Zieles mit verbundenen Augen sicher sogleich besser treffen, als der jugendliche Probegänger Chodowiecki's, der, wie uns deucht, von der neckischen Schönen rechts schon von der wahren Richtung abgebracht worden.

Landschaft,

von Joseph Vernet.

Der Name Vernet strahlt dreimal in glänzenden Zügen am Kunsthimmel; er beleuchtet den langen Pfad der französischen Kunstgeschichte auf einer Strecke von mehr als einem Jahrhundert mit vollstem Schein; sein Glanz vererbte sich in directer Linie durch drei Geschlechter vom Großvater auf den Vater, vom Vater auf den Sohn, von Joseph auf Carle, von Carle auf Horace, den Koryphäen der modernen französischen Romantik in unserer unmittelbaren Gegenwart.

Da man den Charakter und die Hauptrichtung Joseph Vernet's aus dem Landschaftsbilde unsres Museum nicht eigentlich zu erkennen vermag, so erlauben wir uns ein Paar Worte der näheren Erörterung: Joseph Vernet ist der berühmteste Seemaler der Franzosen und wohl auch des ganzen vorigen Jahrhunderts.

Joseph Vernet wurde im Jahr 1712 in Avignon geboren. Er brachte während seiner Jugend einige Studienjahre in Rom zu, versuchte sich dann in Landschaftsbildern (eigentlichen Sinnes) für die Oeffentlichkeit, hatte jedoch wenig Erfolg und war im Begriff, Italien wieder zu verlassen. Da erzählt man, habe sich das Meer, als er an den Strand gekommen, um sich nach der Heimath einzuschiffen, ihm in einer Herrlichkeit und Majestät gezeigt, wie nie zuvor, wie es sich vielleicht einst jenen alten Zehntausenden des Xenophon gezeigt haben

vori
geäu
Effe
Sch
in f
boge
ſenti
mat
Geiſ
Körp
klär
zu e

Sin
treff
Schi

den
hun
vom
auf
Geg

bilde
Wor
und

Jug
Sinn
zu v
ſich
zuvo

Aus der Gallerie des Königl Museums in Berlin

Cascade de Tivoli

Waterfall at Tivoli *Wasserfall zu Tivoli*

mochte, da sie ihr „Thalatta! Thalatta!“ mit entzückter Griechenseele in die Lüfte jubelten; — und von Stund' an war sich Joseph Vernet über die Richtung seiner Zukunft klar. Er kehrte wieder zurück nach Rom und blieb daselbst bis etwa zum Jahre 1753, zuerst mit eifrigen Studien beschäftigt, um sich zum Seemaler auszubilden, bald aber selbst als ein großer Meister gepriesen, so daß sein Ruf laut bis in die Hauptstadt Frankreichs scholl.

Auf seiner Ueberfahrt nach der Heimath, wohin es ihn mächtig zog, erlebte er einen der furchtbarsten Seestürme; doch kümmerte sich Joseph wenig um die Gefahr, so wenig wie der griechische Philosoph Pyrrho bei ähnlicher Gelegenheit; ihm war das gewaltige Phänomen vielmehr willkommen, und während die ganze Mannschaft zagte und bebte und ihre Rechnung mit dem Himmel machte, beobachtete und malte der Künstler mit leidenschaftlichem Eifer die dämonischen Erscheinungen des seltenen Unwetters. Sein Instinkt mochte unbewußt dem Elemente, selbst in seiner Wuth, und dem gebrechlichen Fahrzeuge mit dem alten kühnen Worte „Du trugst den Caesar und sein Glück!“ vertrauen. Der Enkel Horace hat diese Scene aus dem Leben seines Großvaters in einem eigenen schönen Bilde, welches im Jahre 1822 den Salon des Louvre zierte, verewigt, nachdem sie früher schon ein Bildhauer zum Vorwurf genommen.

In Frankreich angekommen, wurde Joseph Vernet alsbald von Ludwig XV. für die Ausführung eines großen Nationalwerkes engagirt: er malte in einer Reihe von Jahren im Auftrage des Monarchen alle Seehäfen Frankreichs, eine Gallerie von Gemälden, die in ihrer Art unübertrefflich sind und ein Stolz der Nation bis in die späte Zukunft genannt werden dürfen. Vielleicht erinnert sich Mancher an den Ausspruch jenes Matrosen über eines dieser großartigen und naturtreuen Werke, einen Ausspruch, der in seiner plumpen Harmlosigkeit eine ganze Kritik resumirt. Als nämlich das Gemälde des „Hafens von Marseille“ im Louvre ausgestellt war, und Alles sich zur Schau drängte, machte sich auch ein schlichter Matrose in dem Getümmel des Salons Bahn, um den Gegenstand des allgemeinen Staunens in Augenschein zu nehmen. Und wie lautete seine Bemerkung, nachdem er des Werkes ansichtig geworden? Es sei nicht der Mühe werth gewesen, äußerte er, zu diesem Gedränge heran zu laufen, da er im Hafen von Marseille ganz genau dasselbe hätte sehen können. Vielleicht wäre kaum ein eleganter, pikanter Hofmann im Stande gewesen, eine schlagendere Anerkennung der Verdienste des großen Malers auszusprechen.

Wenn man die besondere Eigenthümlichkeit der Landschaften Vernet's, unter denen hauptsächlich seine Marinen, seine Seestürme, einige nächtliche Feuersbrünste und die Darstellungen der Tageszeiten einen hohen Rang einnehmen, in ein Wort unterscheidender Charakteristik zusammenfaßt, so kann man von ihm sagen, daß er derjenige Meister war, welcher das Dramatische in der Landschaft, namentlich im Seestück, stärker, energischer und schwunghafter ausprägt, als vor ihm geschehen, und diese Seite seines Wesens weist ihm die ihm zukommende Stelle in der Kunstgeschichte an. Man kann in ihm in gewisser Hinsicht einen Fortführer der Richtung Salvator Rosa's im Seefache erblicken. „Kein anderer Künstler“, bemerkt ein Beurtheiler Joseph Vernet's in zwar anfangs etwas emphatischer aber sonst doch ziemlich richtiger

Weise, „verstand es, den Prospekten durch glückliche Wahl des Standpunktes, durch eine schlagende Beleuchtung oder eine bestimmte Handlung in der Staffage ein so lebhaftes Interesse zu verleihen, als Vernet. Seine Composition ist edel, oft poetisch, großartig, die Zeichnung trefflich in allen Theilen, sowohl in den Naturformen, als in den belebenden Scenen von Menschen und Thieren. In vielen Werken ist die Färbung kräftig und glänzend, in anderen jedoch etwas schwer und kalt, besonders in denen aus früherer Zeit. Auch seine Bäume sind zuweilen einförmig und conventionell und die Behandlung decorationsmäßig."

Unter den Schöngeistern, Kritikern und Schriftstellern der Zeit gehörte der berühmte Diderot zu den größten Verehrern Vernet's. Wir lesen sein Urtheil in einem höchst geistreichen Aufsatze über den Salon von 1765, zu dem der Maler zwanzig Werke beigesteuert hatte, — eine gewiß nicht unbedeutende Anzahl, aber in ziemlich kurzer Zeit gemalt. Denn Joseph war bereits eben schon ein so virtuoser Fapresto des Pinsels, wie der Enkel Horace. Joseph Vernet starb, von seiner Epoche in höchsten Ehren gehalten, im December 1789, in einer Zeit, da bereits der politische Sturm das französische Staatsschiff zu packen begann, und da sich Scenen für andere Seemaler, für die Maler des historischen, menschlichen Wogengetümmels auf der Bühne der Welt entwickelten und in raschen Fluthen vorüberwälzten.

Wir deuteten oben an, daß die Landschaft, welche die Berliner Gallerie von Vernet aufzeigt, nicht geeignet sei, den Meister genügend zu charakterisiren. Es ist kein Seestück, sondern eine Felsenlandschaft aus der Zeit seines römischen Aufenthaltes. Das Terrain zerfällt durch eine Einklüftung und durch das in ihr auf uns zuströmende, ziemlich breite und über ein Felsenwehr cascadirende Wasser in zwei Theile, die im Hintergrunde durch eine römische Wasserleitung mit zwei Bogenetagen verbunden sind. Die sanftere Anhebung links wird von Bäumen beschattet, die steil aufsteigenden Felsen rechts sind von römischen Ruinen, darunter der Tempel der Sibylle zu Tivoli, und von anderen italienischen Baulichkeiten gekrönt. Im Vordergrunde sind einige Fischer beschäftigt, ihr Netz an's Land zu ziehen.

Diese Landschaft schwebt ihrer Composition nach, könnte man sagen, in einer ziemlich schwanken Mitte zwischen einem höheren, idealen Wollen und einer etwas conventionellen Manier der Behandlung. Sie macht den Versuch, den Eindruck und die Empfindung des antik Klassischen in der Seele des Beschauers zu erzeugen, läßt jedoch in den Partieen zur Rechten das decorative Element zu stark hervortreten. In der Färbung prädominirt ein gewisser gelblicher Ton mit olivenfarbenem Anhauch, wie wir ihn zu unserer Zeit bei einigen Düsseldorfern, in ihren früheren Productionen besonders, z. B. bei Lessing, öfter wahrnehmen. Die Klarheit der Luft, so wie die Durchsichtigkeit der Färbung macht eine wohlthätige Wirkung, und Niemandem wird das bedeutende Geschick der Pinselführung entgehen, wenn auch im Detail durchschnittlich mehr die Routine, als die liebevolle Behutsamkeit, Sorgfalt und Tiefe der künstlerischen Analyse waltet. Das Wasser ist bei aller Schlichtheit und consistenten Glätte doch ziemlich keck, munter und unumwunden vorgetragen.

G. F. Schmidt et sa femme.

The Engraver *G. F. Schmidt & Frau*

Bildniß des Kupferstechers G. Fr. Schmidt und seiner Frau,

von Antoine Pesne.

Machen wir uns zuvörderst vor diesem hübschen Genrestück mit den Personen bekannt: mit dem Maler und den beiden Dargestellten.

Antoine Pesne war während der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts preußischer Hofmaler und Director der Akademie der bildenden Künste in Berlin und genoß eines bedeutenden Ansehens in seiner Zeit. Aus einer Malerfamilie stammend, war er im Jahre 1683 zu Paris geboren worden, hatte sich frühzeitig der Kunst gewidmet und längere Zeit in Italien seine Studien gemacht. Hier, in Venedig, malte er unter anderen das Bildniß des Barons von Kniephausen im J. 1707, welches am preußischen Hofe ein solches Wohlgefallen erregte, daß der den Künsten und der Pracht zugethane König Friedrich I. den Maler nach Berlin in seine Dienste berief. Pesne leistete diesem Rufe Folge und lebte ein halbes Jahrhundert lang in der Hauptstadt des preußischen Staates, bis zu seinem Tode im Jahre 1757.

Da es damals zum guten Ton der vornehmen Welt gehörte, sich von einem französischen Portraitkünstler malen zu lassen, so war Pesne in den fünfzig Jahren seines Berliner Aufenthaltes außerordentlich mit Beschäftigung im Bildnißfach überladen und konnte darum nicht allzu vieles in der geschichtlichen Malerei produciren. Wer ihn in letzterer Hinsicht kennen lernen will, darf nur das Schloß Sanssouci bei Potsdam besuchen und sein Auge nach den Plafonds mehrer Säle emporkehren, wo sich mythologische und allegorische Darstellungen von ihm in dem damals herrschenden theatralischen Geschmack der Franzosen befinden. Ebenso malte er in einem Saale zu Rheinsberg, wo er zwischen 1736 und 1740 selbst zu den beliebten Gästen des preußischen Kronprinzen, des nachmaligen großen Friedrich, gehört haben soll, ein Deckengemälde, welches den Sieg Apollo's und Aurora's über die Nacht darstellt. Seine Phantasie ist nicht ohne eine gewisse Lebhaftigkeit, sein Vortrag elegant und leicht, seine Farbe von ziemlicher Frische und Naturwahrheit. Nichts desto weniger darf man seine Portraits, in denen man, trotz des Abstandes von den großen Meistern, doch etwas von dem Einflusse seiner Studien in Venedig wahrnehmen kann, seinen freien Figuren-Compositionen entschieden vorziehen. Als sein Hauptwerk im Portrait gilt das lebensgroße Familienbild des Obersten Baron von Erlach. Daß Friedrich der Große das Talent des Malers wirklich geschätzt habe, geht aus einer seiner poetischen Episteln hervor, worin es heißt:

Quel spectacle étonnant vient de frapper mes yeux!
Cher Pesne, ton pinceau t'égale au rang des dieux!
(Welch' seltnes Schauspiel hielt mein staunend Aug' im Bann:
Dein Pinsel, theurer Pesne, reiht Dich den Göttern an!)

zwei Verse, denen, wie wir lesen, der beißende, ränkevolle und verleumderische Voltaire in einem Briefe an Mad. Denis freilich einen Commentar zugesellt, welcher das persönliche Wohlwollen des

Königs gegen den immerhin verdienstvollen Künstler, trotz jener Anerkennung mit Worten, in Frage stellen würde. Voltaire bemerkt nämlich, der König sehe den Maler nie an, weswegen er für ihn unsichtbar sei wie ein Gott. Doch was sagt Voltaire nicht, um einen Witz zu machen, und wer darf ihm glauben, wenn Pesne wirklich in Rheinsberg gern gesehen war!

Und wer war G. F. Schmidt? — Einer der berühmtesten Kupferstecher des vorigen Jahrhunderts, geboren in Berlin 1712 und den größten Theil seines Lebens daselbst zubringend bis zu seinem Tode 1775. Nachdem er in Paris seine Entwicklung genossen, gelangte er von seiner Heimath aus zu einem europäischen Ruf, besonders durch seine ganz vorzüglichen Portraitstiche, und er wird mit Recht auf dem Gebiete des Kupferstiches als eine Epoche machende Größe für Deutschland angesehen. Zur Gattin führte er die Tochter eines angesehenen Kaufmannes seiner Geburtsstadt, Dorothea Louise Videbant, mit der er in der glücklichsten Ehe lebte.

Und kann man dies nicht förmlich sehen, wenn man die beiden heiteren und lebenskräftigen Gatten, wie sie Pesne darstellte, vor sich erblickt? Das waren zwei Gestalten, aus denen sich mehr als zwei simple Portraits, aus denen sich ein Genrebild componiren ließ, und der Maler begriff auch den Vortheil, der sich ihm bot, auf's deutlichste: er führte eine warm empfundene und mit feinem Esprit gewürzte Situation aus. In seinem grau violetten sammetnen Hausrock sitzt Meister Schmidt, ein rundlich behaglicher, vollbackiger Herr in den besten Jahren, an seinem eleganten Arbeitstisch, eine funkelnde Kupferplatte vor sich. Aber sein Grabstichel ruht, und er liest mittlerweile seiner Gattin, die ihm gegenüber, seine Arbeitspause durch ihre Gegenwart erheiternd, einen weichen Lehnsessel inne hat und sich bequemlichst, mit einem Rollkissen als Unterlage, auf den Tisch stützt, etwas aus einem Buche vor. Es muß eine ziemlich lustige Stelle sein, bei der er so eben anhält und schmunzelnd zur Seite heraus schaut, indeß ihn die Gattin mit einer außerordentlich inhaltsreichen Miene anblickt. Denn während sie offenbar über das Gehörte nachdenkt und im ersten Moment vielleicht nicht recht weiß, wie es zu verstehen, scheint ihr nichts desto weniger doch sofort darauf der richtige Sinn aufzudämmern und einzuleuchten, und ein gleichsam in der Steigerung begriffenes eigenthümliches Lächeln bekundet diesen Wechsel ihrer inneren Stimmung, der in das Kapitel der Ideen und Bilder: „Comme l'esprit vient aux jeunes filles" gehört. Ja, wir wissen sogar, was der spaßgelaunte Künstler seiner Gattin vorliest; es ist eine Fabel von Lefontaine, worin eine jener leise erquickenden Naivetäten vorkommt, womit der alte lebensheitere französische Poet seine Leserinnen, die holden Kinder seiner Gunst und Galanterie, so gerne zu necken liebt.

Der Ausdruck der Situation ist ungemein anmuthig, frisch und lebendig. Die so zu sagen lauernde Komik derselben spannt den Beschauer nur noch mehr und lockt ihn, nachhaltiger, als es bei vielen anderen Genreseenen zu geschehen pflegt, sich auf eigene Hand einen Commentar zu machen: Das Bild ergreift mit großer Munterkeit die Initiative und stellt

seine kleine Charade. Selbst das kleine schwarzgraue Kätzchen, welches hinter Meister Schmidt an der gepolsterten Stuhllehne emporklettert, nimmt durch seine spaßhafte Kopfwendung an der Komik des Ganzen Antheil. Was haben nicht solche Kätzchen etwa sechzig bis siebzig Jahre später noch im conventionellen Genre für eine Rolle gespielt; sie wurden förmlich stereotyp bei gewissen Zeichnern, in der Blüthenepoche der eleganten Taschenbücher und Papa Claurens, auf den zahllosen Illustrationen Rambergs.

Die Tönung der Fleischpartieen ist zwar nicht ganz rein; im Uebrigen jedoch macht das Colorit eine prächtige Wirkung durch sein heißes Temperament, durch seinen Saft und seine Harmonie. Und um der Damen willen, die uns lesen, vergessen wir nicht die kleine Notiz, daß Madame Dorothea Louise Schmidt, geb. Videbant, eine gemusterte hellgrünseidene, wir würden, wenn das nicht zu absonderlich klänge, sagen, eine grünspanfarbene Robe trägt (vert-de-gris) und darüber einen schwarzen Mantillenschleier; über der Stirn oben im Haar kleine rothe Rosetten und um den Hals eine Cravatte von ähnlicher Farbe. Das schwarze Armband scheint aus seidenen Schnuren geflochten zu sein. Und damit glauben wir den Ansprüchen des Modejournals unsern Tribut gezollt zu haben.

Angelika Kaufmann's Bildniß,

von Angelika Kaufmann.

Nicht eine tiefe, seelenvolle, schwunghafte Mignon, nein, weit eher eine schelmisch heitere allerliebste Philine würde man in diesem Köpfchen mit dem krausen blonden Lockenhaar und dem Kranz von Weinlaub und Trauben suchen; und doch waltete in dem Kunststreben des vorigen Jahrhunderts, namentlich in der zweiten Hälfte desselben, bei uns Deutschen ein so sichtbarer Zug nach dem Idealen mit antikem Anflug, nach einer, wir möchten sagen, ätherischen Verklärung, ein gewisser Wertherianismus, der die schwärmerischen Gestalten, den Blick der Urania und die blassen, dürftig hingehauchten Farbentöne liebte: — der entschiedenste Gegensatz gegen das theatralische Element, in welchem sich der Charakter der französischen Malerei seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts äußerte.

Es ist ein sehr hübsches, munteres Köpfchen, das der berühmten Malerin: von weichem, frischen, allerdings dabei etwas süßlichen Ausdruck. Schwebte ihr für die Situation vielleicht, wenn der Weinlaubkranz mehr als ein bloß äußerlicher Schmuck sein soll, der Typus einer Bacchantin vor, so stellte sie sich doch nur als eine zierliche Bacchantin des Salons dar, umhüllt von schleierleichter, sentimental weißer Gewandung. Sie neigt ihr Köpfchen vor, das durchsichtige braune Auge blickt sinnend nieder: es ist, als ob sie holder Rede lausche und im Geiste das Gehörte erwäge, um mit sanft lächelndem Munde ein espritvolles, anmuthiges Wort zu entgegnen. Das Colorit ist eben so zart, wie der Gedanke des Portraits selber.

Der finster strenge, titanenhafte Michel Angelo, der sich nur in dem mächtigen Gebiete der Frescokunst zu bewegen liebte, wo er allein Raum für seine Riesengestalten fand, pflegte, wie man weiß, die Oel- und Staffeleimalerei gering zu schätzen und sie als eine für Weiber passende Arbeit zu erklären. Wenn dieser schroffe, einseitige Gedanke auch glücklicher Weise in der männlichen Künstlerwelt keinen Anklang fand, so hat sich doch in der That wirklich mehr als eine Dame neben den Koryphäen des männlichen Geschlechtes einen Namen in der Oelmalerei erworben, von der berühmten Sofonisba Anguissola (Angoscinola) an bis auf die neuesten Tage. Angelika Kaufmann war die Zierde des verflossenen Jahrhunderts.

Die Künstlerin wurde im Jahre 1741 zu Chur in Graubünden geboren, als die Tochter des dortigen bischöflichen Hofmalers. Ihr Talent entwickelte sich ungemein früh und schnell, und schon im dreizehnten Jahre machte sie ihre erste Reise nach Italien, wo sie in Mailand, Florenz, Rom und Neapel nach den Werken der großen Meister studirte und bis in ihr achtzehntes Jahr verblieb. Sie begab sich hierauf nach London, malte daselbst die königliche Familie, gelangte dadurch bald zu Ruhm und Ansehen und hielt sich fortan mehre Jahre lang in England auf. In diese Epoche fällt ein trauriges Ereigniß ihres Lebens, ihre erste Ehe. Man erzählt hierüber Folgendes: „Die Sehnsucht ihres Herzens, die religiöse Richtung ihres Geistes und die neue Behaglichkeit ihres ganzen Wesens begünstigte den niederträchtigen Plan eines Abenteurers. Unter dem Namen eines schwedischen Grafen Friedrich von Horn wußte ein Betrüger Hand und Herz der Künstlerin zu erschleichen. Sie wurde in der Stille Horns Gattin, ohne Wissen und Vermuthen ihres Vaters. Doch bald wurde die Heirath öffentlich bekannt und in Kurzem entschieden, daß die Künstlerin, welche die ansehnlichsten Heiraths-Anträge ausgeschlagen, das Opfer der Verführung eines Elenden geworden, der schon eine rechtmäßig angetraute Frau besaß und als ehemaliger Kammerdiener des Grafen Horn den Namen desselben angenommen. Der Betrüger begnügte sich endlich nach fruchtlosen Versuchen, die Frau zu erhalten, mit dreihundert Pf. St., um sich aus dem Criminalprocesse zu retten.“ Von anderer Seite wird dieser widerwärtige, aber einfache Vorgang mit einem ganz besonderen Plane, der gegen die Malerin gerichtet gewesen, in Verbindung gebracht, indem man mittheilt, ein englischer Künstler habe damals um die Hand Angelika's geworben, sei abschläglich beschieden worden und sei im Gefühl der Erbitterung auf die Idee gerathen, einen schönen Menschen aus der Hefe des Volkes auszuwählen und ihn in den Stand zu setzen, in Angelika's Hause erscheinen und ihre Neigung erobern zu können.

Von Schmerz über diese bittere Täuschung gefoltert, eilte die Künstlerin in die segensreichen Gefilde des Südens, in die wahre Heimath der Kunst zurück. In ihrem einundvierzigsten Jahre ging sie in Rom zum zweitenmale ein Ehebündniß und zwar unter besserem Erfolge für ihre Zukunft ein mit einem venetianischen Maler Zucchi, der indeß noch lange vor seiner Gattin starb. Angelika lebte seitdem einzig der Kunst und dem geistigen Verkehr mit edlen, hochgebildeten Freunden und Notabilitäten in Staat, Kunst und Wissenschaft bis zu ihrem Tode im Jahre 1807.

der
wie
paſſ
der
als
mal
neu

des
und
Flo
zeh
Fa
lan
Eh
ihr
Pl
wu
Ho
öffe
Hei
ein
der
ſud
ret
beſ
mo
ab
ſch
An

rei
vie
Er
vo
mi
zu

Angelica Kauffmann

Ihre Haupthätigkeit richtete sich auf das Portrait und auf die historische Composition in antikisirend idealistischem Stil, womit sie, ganz im Charakter ihrer weiblichen Natur, das Element einer weichen, gefälligen Grazie verschmolz. — Der Italiener Rossi hat in einer besonderen Monographie ihr Leben ausführlich beschrieben. (Florenz 1810.)

Die niederländischen Maler.

Die Kunst der Malerei begann sich in den Niederlanden eben so früh wie in Italien zu entwickeln, und bereits in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, als in Italien, speziell in Florenz, der herrliche Masaccio (geb. 1402, gest. 1443) die Fesseln der alten ziemlich starren typischen Auffassung, die noch bei Giotto und dessen Nachfolgern geherrscht hatte, zerbrach und die Erscheinung nach ihrer individuellen Wahrheit darzustellen lehrte, nahm die Malerei auch im Norden durch die Brüder Hubert (1366—1426) und Johann van Eyck (um 1400—1415), die Erfinder der Oeltechnik, einen erhöhten Aufschwung. Das Berliner Museum besitzt als Beleg für diese Thatsache von den Genannten einen Theil der vorzüglichsten ihrer Werke: einige Tafeln des Altarschmuckes einer Kapelle in der Kirche des Heil. Johannes (gegenwärtig St. Bavo) zu Gent.

Treffend charakterisirt Kugler mit wenigen Worten die Schöpfungen des berühmten Brüderpaares. „In ihren Werken", sagt er, „eröffnet sich zuerst der Blick über alle einzelnen Erscheinungen des Lebens, entfaltet sich dessen Reichthum, dessen freudiger Glanz in einem Maaße vor den Augen des Beschauers, wie nirgend anders in den Leistungen der Kunst. Nicht nur die menschlichen Gestalten werden mit dem allersorglichsten Eingehen auf ihre verschiedenartige Individualität (wenn freilich auch noch nicht in vollkommenster Freiheit der Bewegung und Modellirung) dargestellt: auch Alles, was zum Bedürfniß des menschlichen Daseins gehört, auch die ganze Fülle der irdischen Natur tritt in den Kreis der bildlichen Darstellung ein. Das heitre Blau des Himmels mit seinen lichten Frühlingswolken, die Nähe und Ferne der Landschaft mit Bergen und Wald, mit Städten und Burgen, mit Blumen, Früchten und mannigfachem Gestein, die gemüthliche Enge der Wohnungen mit dem durch lange Gewöhnung liebgewordenen Geräthe des täglichen Verkehrs, die funkelnde Pracht der Gewänder, Harnische und kostbaren Schmuckes, Alles auf das Liebevollste ausgeführt, vereinigt sich in den Werken, die aus der Hand dieser Meister hervorgegangen sind, zu einem anziehenden und wirkungsreichen Ganzen."

In den angeführten Worten ist zugleich indirect der besondere nationale Typus der niederländischen Malerei charakterisirt. In dem folgenden, dem sechszehnten, Jahrhundert begann die italienische Kunst, besonders die römische und florentinische Schule, ihren Einfluß in den

Niederlanden geltend zu machen: man strebte nach dem Vorbilde dieser Schulen die classische Ausbildung der Form zu gewinnen. Aber leider vermochte man es hier eben so wenig, wie in Italien selbst, sich mit der Form auch den seelenhaften, tiefen Gehalt der großen römischen und florentinischen Meister anzueignen; und es konnte daher nicht fehlen, daß die den Italienern nachgeahmten Werke größtentheils ein leeres, kaltes und manierirtes Wesen aufzeigten.

Erst mit dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts trat die niederländische Kunst wieder lebendig mit ihrem nationalen Gepräge auf, und zwar in einer Größe, Pracht und Bedeutsamkeit, wie nie zuvor. Die politisch-geschichtliche Entwicklung des Landes hatte hierzu nicht wenig beigetragen. In den Kämpfen gegen die Spanier war der Nationalsinn mächtig erstarkt. Die materiellen Verhältnisse nahmen einen hohen Aufschwung: es entwickelte sich ein kräftiges, gesundes Völkerleben mit neuen Gedanken und Anschauungen, die der Kunst ihren besonderen Inhalt gaben. Die Italiener hörten auf, die allmächtigen Meister und Vorbilder zu sein, und es bildeten sich in den jetzt getrennten beiden Theilen der Niederlande zwei Schulen von eigenthümlicher Richtung, die Schule von Brabant und etwas später die Schule von Holland, in denen auch zum ersten Mal mit vollkommenem Bewußtsein die verschiedenen Fächer der Malerei, Historie, Landschaft, Genre u. s. w. aus einander traten.

Wir erlauben uns hier eine geistvolle Stelle aus Schnaase's „Niederländischen Briefen" anzuführen, welche die erwachende Selbstständigkeit der niederländischen Kunst in den beiden Landestheilen aufs bündigste charakterisirt. „Beide Gegenden" — heißt es bei dem Genannten — „in ursprünglicher Kunstanlage ähnlich, hatten auch in dem Streben nach Aneignung des italienischen Geschmacks gleichen Schritt gehalten und waren beim Ausbruch der Unruhen, welche die Trennung zur Folge hatten, in gleichem Besitze der alten, einheimischen, angeborenen, wie der fremden, erworbenen Kunst. Jetzt aber theilten sie sich im Gebrauche dieser beiden Elemente auf eine entscheidende Weise. Die republikanisch protestantischen Provinzen vernichteten nicht blos im Bildersturm das Alte und verbannten die Kunst aus der Kirche, sondern in ihrer ganzen Denkungsweise schied sich Tradition und eigene Ueberzeugung, Fremdes und Einheimisches. Es trat bei ihnen auch in der Kunst das einheimische Element hervor und bestimmte den neuen Charakter derselben. Indessen wurden dabei die italienischen Vorstudien, wenn auch nicht durch unmittelbares Anschließen, doch unwillkürlich durch Anwendung der gewonnenen Regeln hauptsächlich für die Kenntniß der Körperform benutzt. In den katholischen Provinzen dagegen war kein äußerer Grund, sich von der italienischen Kunst loszureißen; vielmehr mußte die Verbindung mit ihr und ihrem Mutterlande durch die Hofhaltung des Prinzen von Parma und überhaupt durch die gemeinschaftliche Herrschaft, besonders aber auch durch die kirchliche Beziehung, befestigt werden. Dennoch war auch hier das Gefühl der eigenen Kraft durch den, wenn auch nicht siegreichen, Befreiungskrieg zu sehr angeregt, um sich nicht da, wo es verstattet war, Luft zu machen, und um der absterbenden italienischen Kunst länger zu folgen. Es waren daher hier dieselben Elemente thätig, nur in anderer Mischung. Die holländische Schule nahm den Gegenstand aus der vaterländischen Sitte und benutzte nun stillschweigend

Resurrection de Lazare.

The Raising of Lazarus De Opwekking des Lazarus

die Lehre, die belgische (die Schule von Brabant) aber blieb im Aeußern der fremden Kunst treu und erfuhr unvermerkt den Einfluß der einheimischen Denkweise."

Wenn man den allgemeinen Charakter der nun eintretenden höchsten Blüthenjahre niederländischer Malerei im Gegensatz zu den italienischen Meistern aus der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, in denen die Kunst des Südens culminirte, in ein einziges Wort zusammenfassen will, so möchte man ihn am passendsten als „Realismus" oder „Naturalismus" bezeichnen, jedoch durchaus nicht in dem einseitigen, auf den äußern Effekt hinarbeitenden Sinne, wie ihn z. B. Caravaggio übte. Der Naturalismus der großen niederländischen Meister hat nichts mit dem blos äußern Effekte an sich zu thun, so wenig wie die sich ebenfalls schon näher und vorzugsweise an die Erscheinung der realen Wirklichkeit anlehnende Behandlung des Tizian. Der niederländische Naturalismus ist nur ein rationeller Protest gegen den Glauben, daß das Schöne allein durch die angenehmen Formen bedingt werde, und er löst, nicht auf beschränkt tendenziöser Stufe oder im Interesse einseitiger äußerlicher Zwecke, sondern in voller Freiheit und in einer der ganzen Natur consequent parallel laufenden Nachbildungs-Sphäre, die interessante Aufgabe, „wie der umfangreichste Lebensfonds der Erscheinung *malerisch* zu gewinnen sei, mit dem möglichst eigenen Ausdruck der Realität." Uebrigens ist es eine in der Geschichte der Kunst wie der Poesie sich mehrfach wiederholende Thatsache, daß in der Regel, wenn die ideeller gefaßten Formen ihre Mission vollbracht haben, eine Periode realistischer Bestrebungen einzutreten pflegt, welche die bedrohten primitiven Grundlagen der Kunst stets von Neuem rettet, wie wohl nicht immer in einer so ursprünglichen und gesunden Weise, wie dies bei den Niederländern, namentlich bei den Brabantern, in der Malerei der Fall war.

Das Haupt der Schule von Brabant oder Antwerpen war *Rubens*; in der holländischen Schule erlangte *Rembrandt* das höchste Ansehn. Seinen am meisten specifischen Ausdruck fand der Realismus der Niederländer in der von ihnen in so weitem Umfange geübten Genremalerei, welche sich nachträglich, besonders in der holländischen Schule, zu voller Blüthe entwickelte.

Die Auferweckung des Lazarus,

von Peter Paul Rubens.

Rubens ist zweifelsohne der am meisten *dramatische* unter allen Malern der Welt; er ist der Shakespeare unter ihnen; ja er hat vielleicht überhaupt auch, so weit es bei getrennten Kunstsphären möglich ist, die größte Verwandtschaft mit diesem Riesengeiste Großbritaniens.

Die Richtung der niederländischen Künstler, wie die Tendenz der ganzen damaligen Zeit, ging auf das sinnliche Begehren, auf den Affekt, auf die Leidenschaft, und diese Richtung konnte sich nicht besser in der Wirklichkeit herausstellen, als durch die dramatische Auffassungs-

weise des Vorwurfs, wobei sich in nothwendiger Consequenz neben der Entschiedenheit der Situation auch die lebendiger Charakteristik der Individuen, das geistige Element in dieser sinnlichen Welt, auf's bestimmteste und selbstständigste ausprägen mußte. „Freilich", bemerkt die Kunstkritik, „fehlt dabei jene höhere Reinigung und Milde der großen italienischen Meister: der Kothurn, der Rubens Gestalten adelt, besteht mehr nur in einem eigenthümlich vornehmen, festlichen Farbenrausche; es fehlt zuweilen selbst nicht an einem gewissen Wohlgefallen an gemeinen, unwürdigen Formen. Aber (fügt dieselbe Kritik im Drange gerechter Anerkennung hinzu) stets ist Rubens groß, wo ein entschiedenes Handeln, eine entschiedene Befähigung zur That, eine lebendige Empfindung auszudrücken waren; seine Gestalten durchdringt ein innerliches Licht, eine innerliche Kraft und Freude; es bricht aus ihnen der Glanz einer, wenn man will, sinnlichen Begeisterung hervor, der im Einzelnen auch mit den minder anziehenden Darstellungen versöhnt."

Rubens hatte in Italien gründlich studirt, vorzüglich Tizian und Paolo Veronese in Venedig, wie Giulio Romano in Mantua; aber gleichwohl bildete er sich in eigener kräftiger Originalität aus. Die vollen, derben, energischen Gestalten seiner Heimath waren die Figuren, mit denen er seine Scenen componirte, und der Ausdruck eines lebendigen, oft bis zum Pathos gesteigerten Affektes die Sphäre, in der er sich am liebsten und glänzendsten bewegte.

Wir finden die Eigenthümlichkeit des niederländischen Meisters und sein Verhältniß zu den Italienern, besonders zu den Venetianern, nirgends so treffend charakterisirt als in dem schon oben citirten Werke von Schnaase, einem der gediegensten und feinsten Kunstkenner unsrer Zeit. Seine Worte sind besser und inhaltreicher, als Alles, was wir selber sagen könnten. Wir lassen ihn daher noch einmal reden und wollen uns dabei nichts, als die wohl nicht ganz nutzlose Absicht vindiciren, auch das größere Lesepublikum auf diesen in der Kunstwelt hochgeschätzten Gelehrten und Denker angelegentlichst hinzuweisen. Nachdem er auseinandergesetzt, daß Rubens mit den italienischen Naturalisten und ihrer die Unbefangenheit der Kunst verletzenden Absichtlichkeit, besonders in der Wahl schroffer Licht- und Schatteneontraste, so wie der niedrigsten Naturformen nichts gemein habe, fährt er fort:

„Paul Veronese und überhaupt die venetianische Schule steht ihm allerdings unter den Italienern am nächsten. Auch hier ist Lebensfülle und sinnliche Wärme, daher weiche Form der weiblichen, kräftiger Ausdruck der männlichen Gestalten, selbst ein gewisser Anklang jenes schärfern, mit mehr menschlicher Bedeutsamkeit sprechenden Geistes und daher auch manches Aehnliche in den Gesichtszügen. Allein auch die Venetianer stehen noch auf italienischem Boden; die Grundform ist noch die einfachere, unmittelbare Harmonie der einzelnen Züge und Glieder. In derber Sinnlichkeit gehen sie daher auch nicht so weit wie Rubens und mögen deshalb gemäßigter, zierlicher erscheinen. Aber eben so fehlt ihnen die Schärfe seines Charakterausdrucks, und durch diesen größeren Mangel (als es die Wahl weniger edler Formen und Gruppen ist) wird ihre Lebensfülle nur zum Ueppigen und Reichen und bekommt nicht die ernste Bedeutung wie bei ihm."

„Das Colorit unterscheidet sich auf ähnliche Weise bei Rubens von dem der Venetianer. Kräftig und warm ist es bei beiden, aber bei diesem herrscht ein dunklerer, gelblicher Ton vor, nicht krankhaft bleich, sondern so, als ob das heiße Blut mit den Säften vermischt eine gleiche Wärme über den ganzen Körper verbreitet hätte. Bei Rubens dagegen ist über das Weiß der Haut ein röthlicher Schein verbreitet, aber doch weniger gleichförmig, mehr nach der Bedeutung der einzelnen Theile wechselnd und auf den Wangen zu einer höheren Röthe gesteigert. Er erreicht dadurch kräftigere Wirklichkeit und ein Mittel, die Charaktere unter einander und die Situationen der Handlung näher zu charakterisiren."

„Vollkommen wird die Aehnlichkeit mit den Venetianern, besonders mit Paul Veronese, in einem untergeordneten Theile, in den Gewändern; ein Reichthum der Stoffe und der Pracht der Farben, beides vereint in dem schillernden Glanze von Seide und Sammet; dann auch in den vielfältig gebrochenen Falten, bedingt durch die Eigenschaft dieser Stoffe und die vollen Formen und die kühneren Bewegungen der Gestalten. Indessen während bei des Veroneses festlicher Ueppigkeit dieses Spiel der Kleiderpracht besonders in's Auge fällt und wichtig erscheint, bleibt es bei Rubens, wenigstens in seinen besseren, geistigeren Bildern, stets nur untergeordnet. Er führt uns in das Reich der Kraft und Macht, wo Glanz und Reichthum sich von selbst einfinden, aber nicht, wie in jener Welt eitler Festlichkeit, eine eigene Bedeutung erlangen."

„Weniger bestimmt als bei der Zeichnung und dem Colorit der einzelnen Theile läßt sich bei der Anordnung des Ganzen, bei der Gruppirung und den Verhältnissen von Formen und Farben im ganzen Bilde angeben, worin er von seinem italienischen Vorbilde abweicht. Auch ihm ist die menschliche Gestalt so sehr das einzig Bedeutende, daß sie im Vordergrunde, in möglichster Ausführlichkeit und Deutlichkeit erscheinen muß, und daß ein landschaftlicher oder sonst ausgeführter Hintergrund nur ausnahmsweise vorkommt. Aus diesem Vorherrschen der menschlichen Gestalt war denn auch ihm und den Italienern gemeinsame Consequenz, daß die Anordnung nicht mehr nach der einfachen, wenig verfehlten Regel der Perspective gemacht werden dürfe. Wie im menschlichen Körper selbst die Regelmäßigkeit und Symmetrie sich hinter weniger bestimmten, freier gerundeten Formen verbirgt, so mußte auch in der Gruppirung des Bildes verfahren werden. Einheit mußte zwar da sein, der Blick des Beschauers von den weniger wichtigen Gestalten zu den bedeutendsten fortgeführt werden; man bedurfte daher eines linearen Zusammenhanges zwischen den einzelnen Gestalten; allein diese Linien sollten nur auf eine unmerkliche Weise das Auge des Beschauers leiten und mußten daher sanft gekrümmt sein. Daher die runden Formen, die weichen Biegungen der einzelnen Körper, daher die Schlangenlinien, welche sich durch die Verbindung mehrer bilden. Diese Anordnung hatte in Italien Correggio zuerst auf mehr geistige Weise angewendet. Aber vielleicht schon bei ihm, entschieden bei seinem Schüler und Nachahmer, dem Parmaggiawino, artete sie in Absichtlichkeit und Affectation aus. Paul Veronese ging noch weiter; er konnte in seinem bunten Reiche der Pracht nichts Strenges dulden. Seine Gestalten haben noch weichere Linien,

und diese Linien deuten höchstens den Zusammenhang an, führen ihn nicht fort. Dem Vorwurf der Absichtlichkeit entgeht er dadurch, aber die Einheit verschwindet auch unter einer Menge von undulirenden Linien. Es ist nur leichte, sinnliche Pracht, die sich in diesen Formen zeigt. Rubens hat häufig leider ähnlich gruppirt, doch schützte ihn gegen die Affectation des correggesken Styls die derbe Form seiner Figuren, welche sich nicht so weichlich schmiegen ließ, und wenn er sich dem Veroneser näherte, so war es ihm mit der Handlung und mit dem Ausdrucke in Bewegungen und Formen zu sehr Ernst, als daß er in dem leichtsinnigen Spiele eines zierlichen Festgepränges ganz aufgehen sollte. Freilich ist dies nicht immer ein Vorzug. Bei manchen seiner Gemälde, wo die künstlerisch unbedeutenden Begebenheiten fürstlicher Personen durch ein zahlreiches Gefolge wirklicher oder gar allegorischer Gestalten die standesmäßige Würde erhalten sollten, erscheinen seine derben markigen Gestalten mit ihren kräftigen Bewegungen störend und schwerfällig, wie Bauern unter Höflingen, und die tändelnde Leichtigkeit des Paul Veronese würde hier erwünscht sein. Vortrefflich ist seine Anordnung da, wo er den Ausdruck eines bestimmten Gefühles oder noch besser einer kräftigen That zu geben hat. Je größer die geistige Bewegung des Moments ist, desto mehr entfernt er sich dann auch in der Anordnung von jenen beiden Meistern. Wollte man ihn hier noch mit Italienern vergleichen, so würde man zuerst an die römisch-florentinische Schule erinnert werden, welche sich an Michel Angelo anschloß. Auch diese bringt die handelnden Gestalten in möglichste Nähe und nimmt, indem sie sich müssigen Beiwerks enthält, die Aufmerksamkeit für sie ganz allein in Anspruch. Allein dieses plastische Hervortreten der Gestalten auf hellem Hintergrunde und die Enthaltsamkeit von allem Beiwerke dienen ihnen nur dazu, um herculische Formen anatomisch zu entwickeln. Nicht blos, daß sie im Seelenausdruck und in der Wahrheit der körperlichen Anstrengung Rubens nicht gleich kommen, fehlt ihnen selbst die feste, deutliche Gruppe, welche dem gesteigerten Moment entspricht. Der Hergang in seiner breiten und flachen Entwickelung bleibt uns gleichgültig. Bei Rubens aber ist jede einzelne Gestalt in ihrer vollen Kraft und Bewegung auf die Handlung gerichtet, alle vereinigen sich daher natürlich in der Mitte derselben, und die Gruppe wird dadurch so belebt und so feurig, daß sie, wie ein Moment eines großen Drama's, uns unmittelbar in dasselbe hineinführt und uns mit ihrer gigantischen Wahrheit tief ergreift. Das glänzendste Beispiel hierfür ist die Kreuzabnahme im Dome (von Antwerpen, durch den Stich auch wohl in größeren Kreisen verbreitet und bekannt)."

„Wenn wir dies Bild mit der einst so berühmten Darstellung desselben Gegenstandes von Daniel da Volterra (ebenfalls, besonders durch Lithographieen, ziemlich allgemein bekannt), ja überhaupt diese Auffassung und Gruppirung mit der jedes Italieners vergleichen, so können wir wohl anerkennen, daß hier nicht blos eine neue Form, sondern auch ein kräftigerer, mehr dramatischer Ausdruck gewonnen ist, als die Kunst bisher kannte."

„Bemerkenswerth ist bei dieser Gattung seiner Gemälde, daß nicht selten sich die Linie, welche durch die Darstellung der Handlung gebildet wird, der Diagonale des Bildes nähert. Diese Form gestattete zugleich einen großen Reichthum und die kühnste, feurigste Darstellung

der That und vereinigte den Vortheil plastischer Klarheit und Nähe der Gestalten, den die Italiener in flacher, statuarischer Composition erlangten, mit der Tiefe und Mannigfaltigkeit der Perspective."

„Käme es auf den Vorzug in der Schönheit an, so würden wir freilich die italienischen Meister der besten Zeit höher stellen als Rubens. Allein es darf uns nicht hindern, auch ihn in seiner Eigenthümlichkeit aufzufassen; denn auch im Reiche der Kunst schließt eine Eigenschaft die andere aus, und auch der Höhere steht im Einzelnen dem Geringeren nach. Gewiß ist die Schönheit bei Rubens nicht himmlisch rein wie bei Raphael, aber sie ist individueller; die Kraft nicht so großartig wie bei Michel Angelo, aber geistiger und belebter; die Lebensfülle nicht so weich und schmelzend wie bei den Venetianern, aber gesünder und kräftiger; die Grazie nicht so reizend wie bei Correggio, aber gedankenvoller; die Handlung endlich bei ihm kühner als bei allen jenen."

Man wird aus dieser Parallele des Rubens mit den Italienern nicht minder den ganzen eigenen Charakter des Niederländers kennen gelernt haben, wird sich eine Vorstellung von seinen Werken, vielleicht selbst ohne sie gesehen zu haben, machen können. Das Bewegte, das Kühne, das Leidenschaftliche, das Gewaltige und dabei geistig wie körperlich Charakteristische und nach der realen Natur Aufgefaßte sind die vorzugsweisen Merkmale seiner Eigenthümlichkeit. Sinnliche Fülle und geistige Bedeutsamkeit vereinigen sich in ihm zu einer seltenen Harmonie. Nach ihm, schon bei seinen Schülern, fielen diese beiden Elemente, die das nothwendige Requisit einer epochemachenden und wegbahnenden Größe sind, wieder auseinander; indem die Einen, wie Jordaens, Diepenbeck u. s. w., sich überwiegend an die sinnliche Kraft und Colossalität hielten und dadurch den geistigen Ausdruck einbüßten, die Anderen, oder vielmehr der Andere, der allerdings große Van Dyck, das Seelenhafte vorzugsweise accentuirte und mitunter der Art, daß die Wahrheit des Lebens schon ein klein wenig gefährdet wird, während der Pathos seiner Gestalten auch wohl dann und wann leise an das Theatralische streift.

Mit einem Worte „Rubens war der Letzte gewesen, der mit wahrem Gefühl gestrebt hatte, die Elemente des Schönen (will sagen: des malerisch Darzustellenden) in der menschlichen Gestalt zu vereinigen. Schon ihm waren die entgegenstrebenden Kräfte fast zu mächtig geworden, und eine geringere Hand als die seinige vermochte es nicht, sie (die sinnliche Fülle und die geistige Bedeutsamkeit) zu halten. Nach ihm lös'ten sie sich mehr und mehr auf (eine Erscheinung, wie sie in den Niedergangsepochen jeder Kunst einzutreten pflegt), und in allen Gestalten herrscht eine der beiden Kräfte, Geist oder Sinnlichkeit, entschieden über die andere. Anfangs trat nur der geistigen Prätension der Idealisten die sinnliche Naivetät der Holländer entgegen. Aber immer mehr trennten sich Geist und Körper, Wesen und Form, Bedeutsamkeit und Wohlgefallen, bis die Kunst selbst sich für völlig erloschen halten mußte und das Bedürfniß der Regeneration bewirkte."

Rubens war fast in allen Fächern der Malerei mit gleicher Virtuosität thätig; er malte außer seinen großen biblischen und weltlichen Historien Landschaften, Portraits, Thiere, Blumen und Früchte und behandelte Jegliches in seiner bedeutsamen Weise, d. h. in einer Weise, die an sich sofort durch die Kraft des charakteristischen Ausdruckes imponirt und dabei zugleich dem tiefer Eindringenden manches interessante und wichtige Problem über das Wesen malerischer Auffassung stellt und löst. Die außerordentliche Größe des Rubens basirte namentlich auf zwei oder drei Umstände, die sich überaus selten zu Gunsten eines einzigen Individuums vereint beisammen finden. Vor allem besaß er ein eminentes Malergenie, sodann eine nicht minder hervorragende geistige Bildung, durch die sein reflectives Vermögen auf eine hohe Stufe entwickelt worden war, endlich begünstigten ihn die äußeren Verhältnisse von Jugend an, indem ihm zunächst alle Mittel zur Realisirung seines Strebens reichlich zu Gebote standen, und indem er andererseits das Glück hatte, die Welt in allen Sphären der Gesellschaft kennen zu lernen und sich die ganze Fülle menschlicher Erfahrungen anzueignen. Die Zahl seiner Werke ist ungeheuer groß, was sich dadurch erklärt, daß er sich häufig der Beihülfe seiner Schüler bediente. So z. B. verfertigte Rubens in dem großen Cyclus aus dem Leben der Königin Maria von Medicis, den diese Fürstin bekanntlich durch ihn für eine Gallerie in ihrem Palaste Luxemburg malen ließ, nur zwei Gemälde allein, während die übrigen nach seinen Cartons von Anderen ausgeführt und von ihm nur mit letzter Hand behandelt wurden.

Das Leben des Rubens ist oft genug geschildert worden (neuerdings am besten von dem Belgier van Hasselt in seiner Histoire de P. P. Rubens, 1840) und ist auch im Allgemeinen bekannt genug, um die Vorkommnisse desselben nicht blos ganz kurz andeuten zu dürfen.

Die väterliche Familie des Meisters war in Antwerpen ansässig, hatte sich jedoch eine Zeit lang während der politischen Wirren nach Köln geflüchtet, und in dieser Zeit gerade, am 28. Juni 1577, wurde Peter Paul Rubens als der zweite Sohn seiner Eltern geboren.*) Der Knabe wuchs, das Höchste versprechend, heran, indem er an Geist und Körper auf das Glänzendste von der Natur gesegnet war. Er empfing eine gelehrte Erziehung, da er sich ganz den Wissenschaften widmen wollte; kam nach seines Vaters Tode als Page in das Haus der Gräfin von Lalaing, verließ diesen edelmännischen Dienst jedoch bald wieder und ging zur Kunst über, zu der ihn seine Neigung von jeher am meisten gedrängt hatte. Unter den Meistern, die er besuchte, verdankte er die beste Unterweisung dem Octavius van Veen (Otto Venius), einem sehr gebildeten Künstler, der seine Studien in Italien gemacht hatte und bis 1629, wo er starb, in Antwerpen lebte.

*) Nach den neuesten detaillirten Angaben des holländischen Gelehrten Bockhuizen Van den Brink, in seinen 1853 erschienenen Untersuchungen über die Ehe zwischen Wilhelm von Oranien und Anna von Sachsen, ist Rubens in Siegen geboren, so wie in diesem Werke der Vater, Johann Rubens, als der Mann nachgewiesen wird, der mit der genannten Prinzessin unerlaubten Umgang gepflogen habe.

Im Jahre 1600 begab sich Rubens nach Italien, zuvörderst nach Mantua, wo ihm, als einem von Geburt Adeligen und vom Erzherzog Albrecht von Oesterreich Empfohlenen, der Herzog Vincenzo Gonzaga eine Stelle unter seinen Hofcavalieren einräumte. Rubens genoß der ausgedehntesten Muße, um seinen künstlerischen Bestrebungen obzuliegen. Er studirte in Mantua selbst die Werke des Giulio Romano, von dem er sich wegen einer gewissen natürlichen Verwandtschaft mit ihm nicht wenig angezogen fühlte; später besuchte er Rom und Venedig, und an diesem letztern Orte fand er in Tizian und mehr noch in Paolo Veronese das Vorbild, das ihn auf's höchste begeisterte. Rubens blieb acht Jahre lang in den Diensten des Herzogs, der ihm inzwischen auch einmal eine Mission an König Philipp III. in Spanien (regierte von 1598—1621) auftrug. Der Grund, sich für gesandtschaftliche Aufträge eines Mannes wie Rubens zu bedienen, lag nahe genug: denn war er nicht, abgesehn von seinem Genie und Ruf als Maler, der schönste, gewandteste und gebildetste Cavalier, der obenein in der Sphäre weltlicher, ja sogar politischer Geschäfte eben so Bescheid wußte, wie in der edlern Courtoisie mit Fürsten und Fürstinnen oder mit der erhabensten aller Gebieterinnen, mit der Muse? Rubens trat auf seinen Reisen mit großem Pomp auf, wie denn ein gewisser äußerer Glanz des Lebens überhaupt stets zu seinen Bedürfnissen gehörte, und glücklicher Weise war es ihm vergönnt, dieses Bedürfniß in reichem Maße befriedigen zu können, so daß man in ihm in der That einen König der Kunst erblicken durfte.

Die Krankheit und der Tod seiner Mutter riefen ihn endlich nach Antwerpen zurück, und der Erzherzog Albrecht bewog ihn, so glänzende Anträge ihm auch Gonzaga machte, fortan in seiner Heimath zu verbleiben. Er willigte ein, erwirkte sich jedoch dabei die Erlaubniß, nicht in Brüssel am Hofe, sondern, um ungestörter zu sein, in Antwerpen leben zu dürfen. Er baute sich hier ein prächtiges Haus, das er nach und nach mit einer großen Fülle von Kunstschätzen ausstattete, heirathete ein Mädchen von pomphafter Schönheit, Isabella Brant, und schuf mit rüstiger Energie die glänzendsten seiner Werke.

Etwa ein Decennium später, im J. 1620, berief ihn Maria von Medicis nach Paris, um von ihm hier jene schon oben berichteten großen Hof- und Staatsactionen in seinem reichen allegorischen Stil malen zu lassen. Der weit ausgreifende Plan dieser Gemälde wurde indeß nur zum Theil realisirt, da die Bezahlung des Künstlers von Seiten der Königin überaus schwierig von Statten ging und obenein andere Uebelstände, theils privater, theils öffentlicher Natur, die Vollendung des ganzen Cyclus hinderten.

Wie der Herzog Gonzaga bediente sich auch die Infantin Isabella zu Brüssel, im J. 1628, des Künstlers, der in demselben Jahre seine Gattin durch den Tod verloren, zu einer Mission, und zwar ebenfalls nach Spanien, wo gegenwärtig Philipp IV. regierte, dessen Gunst sich Rubens erwarb, wie er überhaupt vom spanischen Hofe und der dortigen Aristokratie abermals auf's Höchste geehrt und ausgezeichnet wurde. Es war dies um die Zeit, da in Spanien Velasquez sich einen nicht geringen nationalen Ruhm zu erwerben begonnen hatte. Rubens malte vielerlei für den Hof; aber mit der Bezahlung hielt man eben so wenig seine

Zusagen wie Maria von Medicis, und man suchte den Künstler durch die Ertheilung des Titels eines „Secretairs des geheimen Rathes“ nach Möglichkeit vorläufig zu beschwichtigen.

Nicht lange darauf trat Rubens eine dritte Gesandschaftsreise an, indem der König von Spanien die Infantin bat, den gewandten und liebenswürdigen Mann nach England zu schicken, um wegen des Friedens zu unterhandeln. In England fand Rubens bereits einen befreundeten großen Herrn vor, den Herzog von Buckingham, der ihm früher einmal in Antwerpen seine Privat-Kunstsammlung für 10,000 Pf. St. abgekauft hatte, und der ihn jetzt in die Kreise der vornehmen englischen Welt einführte. Der Friede kam wirklich zu Stande, und Rubens wurde sowohl von Karl I. von England, als auch von dem Könige von Spanien, den beiden am Friedensschluß betheiligten Monarchen, mit Ehren überhäuft. Ein neuerer belgischer Maler, Eduard de Biève, einer der bedeutendsten Künstler der Gegenwart, hat in einem seiner umfangreichsten Werke den feierlichen Moment dargestellt, wo König Karl den berühmten Abgesandten und Unterhändler vor seinem versammelten Hofe huldreich empfängt, und ihn mit einem Orden decorirt. Das Gemälde des späteren Epigonen darf sich seines Vorwurfes wie seiner Behandlung wahrlich nicht schämen, um so weniger, als es Biève und einigen seiner Collegen in Brüssel und Antwerpen besser als allen früheren Malern seit zwei Jahrhunderten gelang, in die Fußtapfen des alten großen, niederländischen Meisters wiederum einzulenken.

Nachdem Rubens seine diplomatischen Geschäfte in England und Spanien zu Ende gebracht, begab er sich wieder in seine Heimath zurück, und nur ein Paar mal noch verließ er auf kurze Zeit und in kleinen Aufträgen der Infantin seinen Wohnort Antwerpen. Hatte doch der Erzherzog Albert ihr, seiner Gemahlin, auf seinem Todbette noch die Weisung gegeben, sich in wichtigen Dingen des Rathes und der Hülfe des Rubens zu bedienen. Solch' eine universale Thätigkeit wurde in dem Manne mit Pinsel und Palette erfunden, und so verstand man es, sein Genie nach jeder Richtung hin zu würdigen.

Bereits im Jahre 1630 hatte sich Rubens in einem Alter von 53 Jahren zum zweiten Male verheirathet mit einer jungen Dame von sechszehn Jahren, Helena Forman, die seine erste Gemahlin an körperlichen wie geistigen Reizen wo möglich noch übertraf, und die besonders dadurch berühmt und in ihrer Persönlichkeit allgemein bekannt geworden, daß Rubens sich in den historischen Werken seines späteren Lebens außerordentlich häufig ihres Kopfes oder ihrer Büste als Modell bediente. Uebrigens malte er sie auch sehr oft selber als besondere Portrait-Figur, und unser Museum besitzt ebenfalls ein Bildniß dieser Art, worauf Helena in ganzer Gestalt, in weißatlassenem Kleide mit rothem Ueberwurf und in der rechten Hand eine Palme haltend, dargestellt ist.

Rubens erreichte kein allzu hohes Alter; er starb bereits im Jahr 1640. Sein Leben war das eines Glücklichen gewesen: er genoß einer fast fürstlichen Häuslichkeit, eines Ruhmes durch ganz Europa, des Umganges mit den größten Männern seiner Zeit, und dabei ward er nie müde, dem Drange seines mächtigen Genies zu genügen. In den letzten Jahren seines

Lebens nur litt sein persönliches Wohlgefühl einigermaßen durch die Anfälle von Gicht, der er auch erlag: er konnte in dieser Zeit kein Werk hervorragender Bedeutung mehr schaffen und mußte sich deshalb auf kleine Staffeleigemälde beschränken.

Um den großen Meister in seinem höchsten Glanze kennen zu lernen, muß man die Orte besuchen, welche im Besitz seiner Hauptschöpfungen sind: Antwerpen, Paris und München. Die Gemälde des Rubens in der Berliner Gallerie, obwohl ihrer eine ziemliche Anzahl vorhanden sind, gehören im Ganzen weniger zu seinen Werken ersten Ranges; indeß gewähren sie immerhin dem Beschauer eine ausreichende Gelegenheit, sich von den Principien, der Richtung und dem Charakter seiner Kunst eine Vorstellung zu machen.

„Die Auferweckung des Lazarus", ein Gemälde von ziemlich lebensgroßen Verhältnissen, giebt in ihrer dramatisch bewegten Auffassung ein Beispiel, wie der Maler es verstand, den Eindruck eines Vorganges auf das mannigfaltigste in den dabei betheiligten Personen und diese selber durch die Abstufung ihres Affectes zu charakterisiren.

Wir lesen das Wunder, welches Jesus in dem kleinen Flecken Bethania an dem verstorbenen Lazarus, dem Bruder der Martha und Maria Magdalena, verrichtete, in der schlichten und gemüthstiefen Erzählung des Evangelisten Johannes, die in so liebevoll bedeutsamer Weise anhebt: „Lazarus, unser Freund, schläft," redete der göttliche Meister seine Jünger an, „aber ich gehe hin, daß ich ihn auferwecke. Da sprachen seine Jünger? Herr, schläft er, so wird es besser mit ihm. Jesus aber sagte von seinem Tode; Sie meinten aber, er redete vom leiblichen Schlaf. Da sagte es ihnen Jesus frei heraus: Lazarus ist gestorben. Und ich bin froh um euretwillen, daß ich nicht dagewesen bin, auf daß ihr glaubt; aber laßt uns zu ihm ziehen.... Da kam Jesus und fand ihn, daß er schon vier Tage im Grabe gelegen war.... Und sprach: Wo habt ihr ihn hingelegt? Sie sprachen zu ihm: Herr, komm und siehe es. Und Jesu gingen die Augen über. Da sprachen die Juden: Siehe, wie hat er ihn so lieb gehabt.... Es war aber eine Kluft und ein Stein darauf gelegt. Jesus sprach: Hebt den Stein ab.... Da hoben sie den Stein ab, da der Verstorbene lag. Jesus aber hob seine Augen empor und sprach: Vater, ich danke dir, daß du mich erhöret hast; doch ich weiß, daß du mich allezeit höreſt; sondern um des Volks willen, das umher stehet, sage ich es, daß sie glauben, du habest mich gesandt. Da er das gesagt hatte, rief er mit lauter Stimme: Lazare, komm heraus. Und der Verstorbene kam heraus, gebunden mit Grabtüchern an Füßen und Händen, und sein Angesicht verhüllet mit einem Schweißtuch. Jesus spricht zu ihnen: Löset ihn auf und laßt ihn gehen!

Wie heilig einfach diese Worte des Erzählers! Wie geeignet dieser Vorgang, in Christus, der um den Verstorbenen oder mehr noch um den Schmerz der Angehörigen eine Thräne vergießt und den Todten wieder zum Leben erweckt, die Verbindung des Menschlichen und Göttlichen erblicken zu lassen! Wie reich dieser Stoff für einen Maler!

So sehr man auch sonst den specifisch religiösen Geist in den Werken des siebzehnten Jahrhunderts vermissen mag, so dürfen wir doch nicht leugnen, daß ein gewisser Hauch von

diesem Geiste dennoch in dem Gemälde des Rubens, trotz aller Weltlichkeit seiner sonstigen Auffassung, vorhanden sei: theils in der Gefühlswärme, mit der er die Scene behandelte, theils in der Gestalt des Heilandes. Christus erscheint hier als eine überaus edle Schöpfung des Malers, von einem so reinen Typus der Form, wie er nicht allzuhäufig bei den Niederländern gefunden wird. Seine Haltung ist erhaben und milde zugleich, und ein ähnlicher Charakter spricht sich in den schönen Zügen des Antlitzes aus: es liegt in ihnen die Zuversicht der Macht, die da gekommen ist, Segen zu spenden unter dem Geschlecht der Sterblichen. Das lange, in kräftigem Roth getönte Obergewand hebt die hohe Figur ungemein plastisch ab.

Gegenüber das Bild des Irdischen in seiner Schwäche und Hinfälligkeit: der mühsam aus seiner Gruft emporsteigende Lazarus. Sein Leib trägt, namentlich in der Färbung, noch die deutlichen Spuren der Abgestorbenheit nach schmerzlichem Siechthum und eines Aufenthaltes da, wo es kalt, feucht und finster ist. Mit einem wunderbar aus Schmerz, Sehnsucht, Dank und Hingabe gemischten Ausdruck richtet er sein mattes, zum Leben erwachtes Auge auf den Erlöser, der ihn wieder an das Licht des Daseins rief, fast als wolle er ihn fragen, ob er seiner auf der Oberwelt zum Werke des Heils bedürfe. Inzwischen hilft ihm von den Anwesenden Petrus empor, indem er ihm zugleich das Haupt von dem weißen Leichentuche enthüllt und zu dem Herrn und Meister gläubig aufblickt, durchdrungen von dem freudigen Gefühl über die Verherrlichung, die sich letzterer durch dieses Wunder bereitet. Ganz anders wirkt das Ereigniß auf den zweiten Jünger, unter dem man sich vielleicht am richtigsten den etwas zweifelsüchtigen Thomas denken mag. Er drängt sich vom Hintergrund heran, und seine Miene, wie die Geste seiner Hand drückt Erwartung und Staunen aus.

Zwischen Christus und Lazarus, am Rande der schwarzen Gruft, knieen die beiden Schwestern des Auferstehenden. Für Martha giebt es keinen anderen Gedanken, als den an den geliebten Bruder, und mit Sehnsucht neigt sie sich ihm entgegen, mit einer Sehnsucht, in der die Zuversicht des Wiedersehens bereits leise den Schmerz um den Verlust zu überwinden beginnt. In Maria Magdalena dagegen ist die Empfindung getheilt, und während ihr Gesicht vor Freude strahlt über das Ereigniß, deutet ihr auf den Heiland gerichtetes Auge die ihr zur Gewißheit werdende Ahnung von der Gottheit dessen an, den sie, wie der Apostel sagt, gesalbt hatte mit Salben, und dessen Füße sie getrocknet mit ihrem Haar.

Wie lebhaft und kräftig auch die Farbengebung in diesem Gemälde ist, so hält sie sich doch durchaus in den Grenzen, welche der strenge Ernst des Gegenstandes gebot. Und gleichsam im Fluge scheint der Pinsel des Meisters die Natur zu treffen; so leicht und schwunghaft ist die Modellirung, sind die Linien, ohne von der Wahrheit der Form und ihres Lebensausdruckes abzuirren. Man begreift, wie ein geistvoller Kunstkenner den Rubens im Hinblick auf die besondere Eigenthümlichkeit seiner Manier einen genialen „Skizzisten" nennen konnte, und man wird den Ausdruck bezeichnend finden für die rasche Kühnheit, mit welcher der Maler die Töne und Umrisse hinwirft, um vor Allem die Hauptzüge der Erscheinung festzuhalten und dem stürmischen Drange seiner unablässig producirenden Phantasie in beschleunig-

tem Schritte nachzufolgen. Seine an sich schon räumlich großen Werke sind nicht für die Betrachtung in der Nähe berechnet, wo sich das Auge mit einer peinlichen Detailausführung zu thun macht; von der durch ihr Stilgesetz bedingten Ferne aus muß man sie anschauen. In dieser Ferne zeigt sich dann die colossale Macht der Gesammtheit, die Unterordnung der Theile unter das Ganze, die großartige Rundung der Composition, die Harmonie des ebenso prächtigen als kräftigen Colorits, der einheitliche Eindruck des Vorganges in der reichen Mannigfaltigkeit der individuellen Charakteristik, die lebendige Fluth der Bewegung.

Wir erwähnten oben, daß uns in der „Auferweckung des Lazarus" ein religiöser Hauch entgegenzuwehen schiene, aber eben auch nur ein Hauch, und dies ist schon viel genug, da die Rubens'schen Darstellungen aus der Bibel oder Legende sonst wohl die Würde des Gegenstandes, selbst in ihrer derb realistischen Behandlung, auszusprechen wissen, andererseits aber keineswegs das Element enthalten, welches das Gefühl einer spezifisch andächtigen Erhebung zu erzeugen pflegt. Die Periode der Andachtsbilder, der religiösen Gemälde war längst vorüber; sie ging streng genommen nicht viel über das funfzehnte Jahrhundert hinaus. Man würde jedoch Unrecht daran thun, wollte man hierfür die religiöse Gesinnung der Menschen verantwortlich machen, speciell der Künstler. Das siebzehnte Jahrhundert war keineswegs weniger religiös oder weniger fromm als das fünfzehnte; ja es ließe sich sogar darthun, daß sich im sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderte mehr wahrhaft religiöser Ernst und Eifer entwickelt und bekundet habe, als in den unmittelbar früheren beiden Jahrhunderten. Und eben so wissen wir, daß z. B. Giotto Aeußerungen gethan, die auf eine gewisse religiöse Gleichgültigkeit schließen lassen, oder daß Filippo Lippi einen leichtsinnigen Lebenswandel geführt habe, Rubens dagegen ein sehr ehrbarer und besonders frommer Mann gewesen. Nichts desto weniger machen die kirchlichen Gemälde der beiden ersteren einen entschieden frömmeren Eindruck als die des letzteren. Der Grund liegt nicht in einem größeren oder geringeren Maße religiösen Empfindens oder religiöser Gläubigkeit, sondern, wie es einmal von einem berühmten Kunstkenner näher ausgeführt worden, in einer „veränderten Richtung des Geschmackes oder bestimmter des Formensinnes." Je mehr der Formensinn von dem architektonischen Element, in dem sich die allgemein geistigen Verhältnisse am meisten geltend machen, abweicht, desto mehr beginnt das Sinnliche der Gestalt, und mit ihm die Weltlichkeit, hervorzutreten.

Nun aber richtete sich der Naturalismus der Niederländer vorzugsweise auf das Sinnliche, und Rubens accentuirte in dieser Sphäre, in seiner strotzenden Fülle von physischer Lebenskraft, obenein noch mehr als seine übrigen Zeitgenossen die Bewegung, sowohl in den dargestellten Vorgängen selbst, als in der erhöhten Ausprägung der individuellen Charakteristik und ihrer Beziehungen. „Es lag demzufolge nah", sagt Unger in seinem Werke über das Wesen der Malerei, „daß die Kirchenbilder unter seiner Hand eine Gestalt gewannen, mit der man mehr das Welthistorische im Gegensatze zu dem Kirchlichen bezeichnet; und das sollten sie auch in Wirklichkeit ausdrücken, da die rationelle Auffassung des Rubens ihn jeden Gegen-

stand mit gleichem Interesse und gleicher Pietät erfassen ließ, dem er durch die Offenbarung seines geistigen Inhalts den Stempel einer höheren Weihe verlieh. Die Erwärmung seines künstlerischen Gefühls konnte unmöglich von dem religiösen Gegenstande als solchen ausgehen, wie dieses in der gläubigen Kunstperiode der Fall bei dem Kirchlichen war (?); sie wurde bewerkstelligt durch die Erkenntniß des in der Natur überall verbreiteten Weltgeistes."

Mit Ausnahme der Consequenzen oder besondern „Gläubigkeit", aus welcher hier die größere Kirchlichkeit früherer Historienbilder hergeleitet wird, darf man den angeführten Sätzen im Ganzen beistimmen.

Die heilige Cäcilia,

von demselben.

Die heilige Cäcilia ist im Reiche des neuen Glaubens eine Nachfolgerin jener uralten Töchter des Zeus und der Mnemosyne, der Göttinnen der schönen Künste und Wissenschaften, sie ist die christliche Muse, die Schutzpatronin der Musik, namentlich des heiligen Gesanges frommer Andacht, und man bezeichnet sie außerdem noch als die Erfinderin der Orgel, wiewohl dieses musikalische Instrument erwiesener Maßen weit jüngeren Ursprunges ist. Ihre Legende lieferte den Malern aller christlichen Zeiten einen schönen Stoff, und man kennt gewiß das im Stich vielfach verbreitete Gemälde Raphaels, welches die fromm entzückte Orgelspielerin darstellt. Eben so hat ihr Festtag, der besonders zu Paris und London gefeiert wird, in verflossenen Zeiten einen lebendigen Wetteifer unter Dichtern und Musikern veranlaßt. Die größten englischen Dichter, Dryden, Pope, Addison, Congreve haben dieses Fest durch Lobgesänge auf die Tonkunst verherrlicht; namentlich schrieb Dryden eine berühmte Ode auf den St. Cäcilienstag „das Alexander-Fest", in Musik gesetzt von dem unsterblichen Handel, und wir wissen, daß die Engländer, wenigstens im vorigen Jahrhundert, dieses Gedicht für eines der größten Meisterwerke ihrer poetischen Literatur ansahen.

Cäcilia war eine fromme christliche Jungfrau zu Anfang des dritten Jahrhunderts. Sie sollte, wie die Legende erzählt, die Gattin eines heidnischen Jünglings, Namens Valerian, werden; allein sie wollte im jungfräulichen Stande verharren und sah mit Furcht und Schrecken den festgesetzten Termin ihrer Hochzeit herannahen. Am Tage derselben betete sie inbrünstig zum Höchsten; während die Feierklänge der hochzeitlichen Musik ertönten, sang sie, nach dem Ausdruck der Legende, mit ihrem Herzen zu dem alleinigen Gott und Herrn empor, und der Herr erhörte sie. Denn es gelang ihr, nicht nur ihren Bräutigam, sondern zugleich auch dessen Bruder zu bekehren. Im Jahre 220 erlitt sie, heißt es, den Märtyrertod.

Pracht, Pomp und allegorisches Beiwerk ist der äußere Charakter des Gemäldes, in welchem uns Rubens die Heilige an der Orgel vorführt. Wir erblicken die musikalische Ekstase einer anmuthig üppigen Brabanterin, wie sie die schönen feinen Hände über die Tasten des

Domenechino Fecit. W. French sc.

Le Christ et St. Jean.

Christus und Johannes. Christ and John.

Instrumentes gleiten läßt, während ihr Auge mit funkelndem Glanz und süß verschwimmender Sehnsucht emporblickt. Kleine Engelknaben sind in holdem Spiel um sie beschäftigt. Reiche modische Seidengewänder von violett-gelb schillerndem und dunkelgrünem Ton umfluthen den Leib der Heiligen; die nackten Füße, deren einer mit den Zehen hervorlauscht, ruhen auf einem Polsterkissen; neben ihr schlummert ein Hund, und die Halle, in der sie verweilt, und die sich nach dem Hintergrunde zu in's Freie eröffnet, wird von prächtigen Marmorsäulen mit reichen Kapitälen getragen.

Wie tief Rubens mit seinem überaus lebendigen und energischen Künstlergenie das innere Wesen seines Gegenstandes, so weit es sich in den Grenzen des unmittelbar natürlichen und realen Ausdruckes hielt und nicht in den Spiritualismus hinüberschweifte, aufzufassen verstand, selbst da aufzufassen verstand, wo der Affekt eine zartere Richtung nahm, das fühlt sich deutlich aus diesem Gemälde heraus. Der Maler konnte uns zwar keine Cäcilia von dem ätherischen Charakter der schönen Heiligen Raphaels, noch auch einen Moment schaffen, der uns gleichsam eine überirdische Musik, ähnlich den Harfen der Seraphim am Throne Jehova's, vernehmen ließ; nichts desto weniger athmen Auffassung, Behandlung und Ausdruck ganz entschieden das specifische Motiv des Vorganges, die Verherrlichung der Musik. Die undulirende Weichheit der Linien, der verschwimmende Duft des Colorits, die heitere Anmuth und leichte Bewegung der ganzen Composition, alle diese Elemente selber gehen, möchten wir sagen, in's Musikalische über und unterstützen mit ihrer besonderen Stimmung den Vortrag des Hauptgedankens in lebendiger, die Empfindung des Beschauers afficirender Wirksamkeit.

Christus und Johannes,

von demselben.

Eine holde Gruppe von Kindern und einem Engel, die im Freien an der Erde unter einem mächtig aufsteigenden Baumstamme sitzen und mit Früchten und einem Lamme spielen. Auch hier in den kleinen frischen, derben Gestalten, wie sie Rubens zu malen liebte, walter neben der gesunden, anmuthigen Natürlichkeit und neben der freien lebendigen Bewegung ein feiner Sinn für individuelle Charakteristik. Das Christuskind zur Rechten macht sich gar wohl durch seinen geistigern Blick, durch die hellere Färbung des Fleisches und durch das zarte, gleichsam vornehme Blond seines schönen Lockenhaares bemerklich. Nicht minder harmonirt die technische Behandlung mit der innern Natur und den kleineren Dimensionen des Vorwurfs: die Nuancen der Modellirung sind weicher und sorgfältiger gemalt, die Töne sanfter, der Affekt ruhiger und bis zu dem mehr inneren Leben einer sinnigen Idylle abgedämpft. Der Meister konnte seine Befähigung für den Ausdruck des Zarten, Gemüthvollen, im Gegensatz zu dem Gewaltigen und zu allen anderen Stimmungen, die sein universaler Geist um-

faßte, nicht glücklicher bekunden, als es hier geschehen. — Ein ähnliches Bild des Malers in unserm Museum stellt das Christuskind und den kleinen Johannes allein in einer Landschaft von weiterer und reicherer Perspective dar, wobei die Behandlung vielleicht noch sauberer gehalten ist.

Wir dürfen von dem Koryphäen der niederländischen Malerei nicht Abschied nehmen, ehe wir nicht zuvor noch wenigstens mit ein Paar kurzen Worten einiger der übrigen Werke gedacht haben, die das Berliner Museum von seiner Hand besitzt.

Durch seine Größe ragt zunächst eine „Krönung Mariae" hervor, ein Gemälde, in welchem sich, wie Kugler treffend bemerkt, eine mehr symbolische Richtung der Kunst manifestirt, der Art, daß hierdurch in natürlicher Consequenz der Mangel eines religiös und kirchlich historischen Stiles stärker fühlbar wird als in jenen Darstellungen, die es mit irdischen Vorwürfen zu thun haben, wiewohl sich das Bild sonst, im Charakter des Meisters, durch eine lebendige geistige Stimmung auszeichnet. — Bedeutsam ist eine von ähnlichem symbolischen Typus getragene kleine, keck und frisch hingeworfene Skizze, deren Ausführung sich in der Augustinerkirche zu Antwerpen befindet: „die Vermählung des Christuskindes mit der heiligen Catharina;" voll eines heiteren, kräftig sinnlichen Lebens, dessen tiefe Wahrheit für den fehlenden fromm religiösen Geist zum großen Theil entschädigt.

Wie Rubens antike Gegenstände behandelte, wird namentlich aus zwei Gemälden ersichtlich, aus der „Befreiung der Andromeda durch Perseus" und aus einem „trunkenen Silen mit seinen Genossen." Vom eigenthümlichen Charakter der Antike ist allerdings keine Spur, weder in dem einen, noch in dem andern Werke vorhanden. Doch strebte der Maler in der Andromeda offenbar nach zarterem, ideelleren Ausdruck, während einiges in der Detailausführung ungemein platt ist, und während das zur Seite stehende Flügelroß der Heldin mit den kleinen Amorinen, die um dasselbe in munterem Spiel beschäftigt sind, eine anmuthig und edel empfundene Gruppe abgiebt. Hier kann der Beschauer zugleich die Bemerkung machen, daß die Edelknaben der christlichen Mythe, wie sie Rubens in seinen kirchlichen Bildern anbringt, die leibhaftigen kleinen Zwillingsbrüder dieser antiken Amorinen sind. — Das Bacchanal des Silen, welches Rubens mit Beihülfe seines Schülers Jacob Jordaens gemalt, imponirt zwar durch die ungeheure Energie und wilde Bewegung der Darstellung, stößt aber von der andern Seite durch die eben so große Unsittigkeit der Auffassung ab.

Wir nennen endlich noch eine „Nymphe der Diana auf der Hirschjagd", deren Thiere von Franz Snyders herrühren; einen „Besuch Christi bei Maria und Martha", eine Scene von häuslich behaglicher Ruhe, ernster Milde und von einer gewissen Zartheit und seelenvoller Innigkeit der Köpfe; „drei Cavaliere zu Pferde," eine hippologische Studie; das schon oben erwähnte Bildniß der Helene Forman, der zweiten Gemahlin des Künstlers, und die kleinen Portraits eines jungen Mannes, wie eines Kindes, eines Mädchens, das einen Vogel fliegen läßt.

Descente du Christ au tombeau.

Burial of Christ. Grablegung Christi.

In allen diesen Werken, so sehr sie auch durch einzelne Schöpfungen des Meisters in Antwerpen, Paris und München übertroffen werden mögen, spricht sich das deutliche Streben aus, den Naturſinn der Erscheinung in der weitesten Ausdehnung des malerischen Ausdrucks zu Worte kommen zu lassen, ein Streben, welches den Maler in seinen allgemeinen Umrissen charakterisirt. Und in gleicher Weise giebt sich das zweite, specieller auf die technische Behandlung hinweisende Moment dieses Strebens zu erkennen, das Wesen seines Vortrages, der sich, da „die Erkenntniß des Zweckmäßigen, im Verein der gefügigsten Praktik, den Künstler immer auf dem kürzesten Wege zum Kunstziel führte", zu einem mächtigen und lebendigen rhythmischen Schwunge entwickelte. Endlich wird man einen Begriff von der Heiterkeit und Gesundheitsfülle erlangen, die als das subjective Element des Ausdrucks in den Werken des großen Meisters thätig war.

Christus von den Angehörigen betrauert, oder Christi Grablegung,

von Anton van Dyck.

Van Dyck, unter Rubens' Schülern der bedeutendste, gehört zwar nicht zu den universalen, bahnbrechenden Geistern, wie sein Lehrer; nichts desto weniger war er ein großer Maler, der sich aus der Nachahmung des Meisters zu einer eigenthümlichen, selbstständigen, geistig berechtigten Auffassungs- und Behandlungsweise emporschwang und namentlich in einer allerdings beschränkteren Richtung alle seine Landsleute hinter sich zurückließ, im Portrait, in welchem er sich einen Platz, wenn nicht neben, so doch unmittelbar hinter Tizian errungen.

Gegen Rubens betrachtet, hat van Dyck entschieden etwas Weibliches. Wenn van Dyck in den Jahren seiner Schülerschaft und Unselbstständigkeit der Energie und Colossalität des Rubens nachstrebt, so glaubt er das Ziel dadurch desto sicherer zu erreichen, daß er die Eigenthümlichkeit des Meisters forcirt und auf's Höchste übertreibt. Dieses Verlieren des Maßes ist der deutlichste Beweis, daß er die Grenzen seines Talentes übersprang, daß er seine Natur potenzirte, und daß seine wahre Stärke nach einer andern Seite hin liegen mußte. Unser Museum liefert von dieser Uebertreibung, diesem Rubens'schen Stil des van Dyck einige Beispiele, wie sie sonst selten vorkommen. Wir meinen namentlich jenes Gemälde, welches die beiden Johannes, den Täufer und den Evangelisten, darstellt, zwei mit wüst genialer Technik hingeworfene Gestalten von überroher Kraft und einer Lebensfülle, die noch weit mehr nach Schlagflüssigkeit schmeckt, als die strotzendsten Figuren des Rubens mit ihrem prädominirenden arteriellen System.

Später, und besonders nachdem er in Italien seine Studien zu Ende gebracht, kam van Dyck nach und nach in das ihm von seiner eigenen Individualität vorgeschriebene Geleise und documentirte hier die Eigenthümlichkeiten einer sanfteren, weicheren Seele. Er vermeidet das Uebermaß des Rubens in Form und Farbe; er trachtet nach dem Geschmackvollen; er

rundet die Zeichnung zu einer allseitigen Correctheit ab; er sucht, statt des Ausdrucks gewaltsamer Affekte, in anmuthsreicheren Bildungen, die er mit zarterem Pinsel tractirt, mehr die Aeußerungen einer schmelzenden Innerlichkeit, einer süßen Liebe, eines seelenvollen Schmerzes, einer stillen, tiefen Rührung zur Erscheinung zu bringen, wenn er auch den eigentlichen Idealstil, den er dabei im Auge hatte, nicht völlig erreicht. Van Dyck's Vorwürfe sind dem Kreise äußerlich ruhigerer Zustände entlehnt und ohne übertriebenen Aufwand von Figuren ausgeführt. Aber wie oben schon, bei Gelegenheit der Nachfolger des Rubens angedeutet worden, überschreitet seine Richtung auf das Empfindungsvolle, Elegische in einigen seiner Werke ein wenig das Maß einer richtig und fein gefaßten Charakteristik, so daß der Ausdruck des Schmerzes zuweilen stärker ausgeprägt erscheint, als es der sanfteren Natur der gewählten Individuen entspricht, und damit in eine gewisse subjective Absichtlichkeit hineingeräth. Nichts desto weniger gehören seine „Grablegungen", in denen sich unter den historischen Vorwürfen diese Schmerzenspoesie und zugleich seine Eigenthümlichkeit am meisten geltend macht, zu seinen vorzüglichsten Werken; es sind, könnte man sagen, biblische Scenen im Charakter bürgerlicher Familientragödie von edler, tiefer Innigkeit.

Wenn van Dyck sich am glänzendsten im Portrait auszeichnete, so hing dies ebenfalls mit seinem seelenvollen Empfinden und mit der schönen Ruhe seines künstlerischen Naturels zusammen, die ihm gestattete, mit behaglicher und zarter Sorgfalt in die feinen Züge des Gegenstandes einzudringen und die Erscheinung durch genaue Würdigung des Wesentlichen zu fixiren, so wie dabei aus dem Untergeordneten alle jene Elemente zu gewinnen, die für den Haupt- und Gesammtausdruck der Aufgabe von Bedeutung sind. „Dem Tizian'schen Prinzip gemäß", heißt es bei einem gediegenen Beurtheiler, „ist (in van Dyck's Bildnissen) der Charakter des Vorgestellten von seinen unwesentlichen Bestandtheilen in einer heiligstillen Zuständlichkeit stilvoll und gemessen geläutert. So auf ihr eigenes Ich zurückgeführt, gewinnen sie das Ansehn, als hätten sie in Andacht, im Gefühl ihres Geistes sich selber wiedergewonnen. Vornehmlich gilt dies von solchen Bildnissen, deren Blick nach dem Beschauer gerichtet ist, und wenn sie auch mit den Insignien der höchsten Würde geschmückt sind: der künstlerisch offenbarte Geist beurkundet sich in einer Art von Befreundung, die den Beschauer, wie mitleidsvoll, aus dem Staube zu einem höheren Dasein erhebt. Wie denn mehr oder weniger alle wahren Kunstwerke diesen Charakter tragen, vorzüglich die der Plastik, wo die Beschränkung des Materials das Wesen der Erscheinung noch mehr concentrirt." Indeß erreichte van Dyck den Tizian doch nicht ganz in jener die höchste Vollendung der Kunst bezeichnenden Eigenschaft, die sich in den feineren Bildnissen des letztern findet, daß nämlich „die Mittel der Darstellung von ihrem geistigen Inhalte ohne Rest in Anspruch genommen werden;" und der eben citirte Kunstkenner erklärt diesen Umstand aus dem Mangel jener „Naivetät, die mit der Erweiterung angenehm complicirter Darstellungsmittel, deren er (van Dyck) sich, wenn auch noch so geschickt, schon bedient, verloren geht."

Im Colorit der Carnation ging van Dyck von dem dominirend röthlichen Charakter

des Rubens zu einem mehr bläulich-grauen Tone über, der dem Fleische und der Modellirung eine mehr sanftere Natürlichkeit verleiht.

Van Dyck genoß leider nur eines kurzen Daseins und starb vorschnell in den besten Jahren männlicher Kraft. Er war 1599 in Antwerpen geboren, mithin 22 Jahr jünger als Rubens, den er indeß nur um ein Jahr überlebte. Seine Eltern schon gehörten der Kunstsphäre an, indem sein Vater ein Glasmaler und seine Mutter eine geschickte Kunststickerin war. Zuerst in der Schule des van Balen mit den Anfangsgründen der Malerei vertraut geworden, kam er alsbald in das Atelier des Rubens und zeichnete sich vor seinen Mitschülern der Art aus, daß ihm der Meister in nicht allzulanger Frist die Ausführung mehrerer großer Zeichnungen, zu denen er nur kleine flüchtige Skizzen entworfen, übertrug. Van Dyck löste die Aufgabe zur vollsten Zufriedenheit des großen Lehrers.

Man erzählt mehrfach von Anwandlungen eines gewissen Neides, den Rubens gegen den talentvollen Schüler empfunden habe, und bringt diese Andeutungen besonders mit einer kleinen Anecdote in Verbindung, mit einem Vorfalle, der sich ereignet haben soll, als Rubens eben an seiner berühmten Kreuzabnahme für den Dom von Antwerpen arbeitete. Die Schüler waren nämlich, lautet die Sage, eines Tages in der Abwesenheit des Meisters vor dem im Entstehen begriffenen Bild versammelt und dabei auch etwas ausgelassen. Kurz Diepenbeck, einer der Collegen van Dycks, fiel in das Gemälde hinein und verwischte an einer großen Stelle die jüngst erst aufgetragenen und deshalb noch nassen Farben. Die Bestürzung unter den jungen Leuten war nicht gering, und sie wußten sich keinen andern Rath, als den van Dyck, den sie unter sich als den fähigsten anerkannten, zu bestürmen, daß er es schleunigst versuche, den angestifteten Schaden wieder gut zu machen. Van Dyck ging, heißt es, wirklich an die Arbeit und stellte den Farbenauftrag der verwischten Partie der Art wieder her, daß Niemand, auch nicht der Meister, etwas von der Ergänzung zu merken im Stande war. Später indeß sei der Unfall dennoch zu Rubens' Kenntniß gelangt, und von diesem Augenblick an habe ihn die Idee einer gefährlichen Nebenbuhlerschaft beunruhigt. Will man doch sogar auch dem Umstande, daß Rubens seinen Schüler vornehmlich auf das Portrait hingewiesen habe, ein ähnliches Motiv unterlegen, als ob der Meister durch eine gewisse Scheelsucht dazu verleitet worden. Endlich, erzählt man, sei Rubens auf's angelegentlichste beflissen gewesen, den jungen van Dyck so bald als möglich von sich, wie aus den Niederlanden zu entfernen und zu einer Studienreise nach Italien zu veranlassen.

Alle diese verleumderischen Gerüchte jedoch entbehren jeder wahren Begründung, und wir dürfen ihnen um so weniger Glauben beimessen, als der herrliche, große und edle Charakter des Rubens zu jeder Zeit und von Allen, die ihn kannten, auf's höchste gerühmt wurde. Möglich mag es sein, daß der Meister den Schüler zur Cultivirung des Portraitfaches ermahnte, aber gewiß wohl nur darum, weil er mit seinem tiefen Blick die besondere Befähigung des van Dyck für dieses Fach erkannte und der Ueberzeugung war, daß es in der Kunst nicht auf die Manigfaltigkeit, sondern einzig auf die Gediegenheit der Leistungen ankomme. Eben so

läßt es sich denken, daß er dem Schüler, als er ihn für reif genug hielt, den Gefahren des Eklecticismus nicht mehr zu verfallen, den dringenden Rath gegeben, in Italien seine Studien fortzusetzen.

Wie dem auch sei, van Dyck machte sich in der That auf den Weg, um das gesegnete Kunstland zu besuchen, kam vor der Hand jedoch nicht weiter als bis in die Nähe von Brüssel nach dem Dorfe Savelthem, wo er sich in ein junges Bauermädchen verliebte, die ihn mit magischer Gewalt fesselte. Obwohl der alte Dichter Horaz schon in einer bekannten Ode einen Freund ermuntert, er solle sich der Liebe zu einer niedrig geborenen Dirne, zu einer Magd, wie er sich ausdrückt, nicht schämen, und dabei alle Verhältnisse der Art von Achilles und Briseïs an zur Entschuldigung citirt, so hat doch ein solcher Liebeshandel für einen Künstler, der nach dem Höchsten strebt und nützliche Entwickelungspläne verfolgt, eben keinen sonderlichen Vortheil. Van Dyck scheint in dieser Hinsicht eine nicht allzustarke Natur gewesen zu sein, und wer weiß, ob nicht allerhand erotische, sein Talent hemmende Gefahren in Antwerpen die Veranlassung abgeben *halfen*, daß Rubens ihn zur Reise nach Italien drängte. Der junge Kunstbeflissene verweilte inzwischen eine nicht geringe Zeit in Savelthem und malte für die Kirche des Dorfes zwei Altarblätter, auf deren einem er seine Geliebte als Madonna abconterfeite, während er auf dem anderen sich selbst darstellte als Sanct Martinus zu Roß, auf dem Rosse nämlich, das ihm Rubens bei seinem Abgange von Antwerpen geschenkt. Es konnte nicht fehlen, daß sein Aufenthalt bekannt wurde, und Rubens that das Möglichste, um ihn zur Weiterreise zu drängen; er beauftragte sogar den Ritter Nanni, einen kunsterfahrenen Italiener, den geliebten Schüler aufzusuchen, ihm in's Gewissen zu reden und ihn sogleich persönlich mit nach Italien zu nehmen.

Van Dyck ermannte sich endlich und folgte Nanni. Er richtete seinen Weg zunächst nach Venedig, wo er besonders nach Tizian und Paolo Veronese studirte. Hierauf ging er nach Genua und dann nach Rom und erwarb sich, da sein Reisegeld nur für die Anfänge seines Aufenthalts im Süden zugereicht hatte, seinen Lebensunterhalt durch Portraits, die ihm nicht nur glänzend bezahlt wurden, sondern auch wegen ihrer Vorzüglichkeit kein geringes Aufsehen erregten. Im Verlauf erhielt er dazu noch zahlreiche Aufträge für große historische Compositionen und Altarblätter, und wir finden ihn, außer in den genannten Städten, noch an verschiedenen anderen Orten Italiens thätig.

Nachdem er sich auf diese Weise ein hohes Ansehn in Italien erworben, kehrte er in sein Vaterland zurück und begann hier seine Thätigkeit von Neuem. Von den Werken, die er in dieser Periode seines Lebens malte, werden namentlich sein heiliger Augustin in Antwerpen und die Kreuzigung in Courtray hoch gepriesen. Rubens wollte, erzählt man, den so herrlich gereiften Schüler nun noch enger an sich und sein Haus fesseln; er bot ihm seine älteste Tochter zur Gattin an, ein Anerbieten, das van Dyck jedoch ablehnte, indem er, wie man sagt, für die jugendliche Stiefmutter des Mädchens, für Rubens zweite Gemahlin, Helena Forman, schwärmte oder früher einmal geschwärmt hatte und von einer so großen verwandtschaftlichen Nähe des Umganges das Wiedererwachen der alten Neigung fürchtete.

Kurze Zeit darauf berief ihn der Prinz Friedrich von Nassau-Oranien an seinen Hof im Haag. Er malte hier den genannten Fürsten nebst einigen Angehörigen, und diese Portraits fielen so sehr zur allgemeinen Bewunderung aus, daß alle Hohen und Reichen von ihm gemalt sein wollten. In dergleichen künstlerischen Absichten reiste er alsbald auch nach London und Paris, kehrte jedoch zeitig wieder nach Antwerpen zurück, wo er jetzt abermals einige historische Werke ausführte, von denen ein Kruzifix und eine Geburt Christi, die für Dendermonde bestimmt war, als Schöpfungen von größter Schönheit gelten.

Der Ruhm des Malers wuchs so sehr, daß man in England es bedauerte und bereute, ihn bei seinem jüngsten Aufenthalte nicht mit höherer Auszeichnung aufgenommen zu haben. König Karl I. ließ ihn daher eigens nach London einladen, und da ihn ein befreundeter einflußreicher Herr aus England wiederholt mit überredenden Vorstellungen anging, so entschloß er sich zu der Reise, so fest er sich auch früher vorgenommen hatte, den Boden Albions niemals mehr zu betreten. Karl empfing ihn mit glänzenden Ehrenbezeugungen; er beschenkte ihn mit einer reich mit Brillanten geschmückten Kette, ernannte ihn zum Ritter und gab ihm eine ansehnliche Besoldung nebst zwei Wohnungen, die eine für den Winter in Black-Friars, die andere zu Elkham für den Sommer.

Der Künstler arbeitete in England mit angestrengtem Fleiß für den König, der ihm selbst mehrere Male zum Portrait saß, so wie für die Großen, die ebenfalls zahlreiche Portraits und Bilder bei ihm bestellten. Daher denn auch gegenwärtig noch eine sehr große Menge seiner Werke in den Sammlungen, in den Palästen und auf den Edelsitzen dieses Landes vorhanden sind.

Van Dyck liebte ein glänzendes Leben, und er konnte diese Neigung befriedigen, da er sehr hoch bezahlt wurde und mit äußerst rascher und glücklicher Hand schuf, so daß er z. B. bei Portraits auf einen Kopf selten mehr als einen Tag verwendete. Von Morgens früh bis vier Uhr Nachmittags kamen Personen, die sich malen ließen. Diese blieben, wie wir in den biographischen Denkwürdigkeiten über ihn lesen, in einem großen Saal, wo Musik ertönte und Erfrischungen aller Art aufgesetzt waren. Um vier Uhr begab man sich zur Tafel, und nach Tische eilte der Künstler in die Arme des Vergnügens. Nicht selten veranstaltete er prachtvolle Feste in seinem Hause, an denen Alles, was durch Rang und Geist hervorragte, Theil nahm, und die durch die Talente der ersten Tonkünstler und Mimen verschönert wurden. Er hielt sich außerdem einen wahren Harem schöner Mädchen, die er bei seinen historischen Gemälden als Modelle benutzte. Endlich, erzählt man noch, habe er sich in das damals allgemein grassirende Studium der Alchemie vertieft. Daß dieses Treiben auf seinen Geist, auf seine Gesundheit und auf seine Vermögensumstände einen üblen und zehrenden Einfluß ausüben mußte, braucht kaum gesagt zu werden, und einer seiner wärmsten Gönner, der Herzog von Buckingham, der das Bedenkliche der Lage des gefeierten Künstlers erkannte, beeilte sich daher, ihn in einen Umschwung oder eine Veränderung seiner Verhältnisse zu drängen. Er veranlaßte van Dyck, mit Beistimmung des Königs, zu einer Verheirathung, und zwar mit

der, wenn auch armen, so doch überaus schönen Tochter des Mylord Ruthven, Grafen von Goree in Schottland. Van Dyck ehelichte diese Dame, besuchte mit der jungen Gattin seine Vaterstadt und von da Paris, wo er die Gallerie des Louvre zu malen wünschte, aber zu seinem großen Verdruß abschläglich beschieden wurde, da man bereits Poussin diesen Auftrag ertheilt hatte.

Nach England zurückgekehrt, begann er zu kränkeln. Er zeichnete noch einige Cartons zu einer großen Tapetenmalerei für den König, wo die merkwürdigsten englischen Feste und Prachtaufzüge abgebildet werden sollten. Ehe das Werk jedoch ausgeführt werden konnte, starb der Künstler bereits 1641 im 42. Jahre seines Lebens. Trotz seiner großen Verschwendung hinterließ er ein Vermögen von hunderttausend Thalern.

Das Gemälde, welches wir in der Ueberschrift nannten, und von dem unser Werk eine Copie im Stahlstich giebt, drückt eben so sehr die gereifte Eigenthümlichkeit des Meisters aus, als es überhaupt zu den vorzüglichsten Werken desselben gerechnet werden darf. Die weiche, dunkle Gesammttönung und die leise waltende Schattenumflorung harmoniren auf's innigste mit dem Ernst, der Melancholie und dem Schmerz des Gegenstandes. Was diesem Gemälde vielleicht an Idealität und Großartigkeit des Stiles abgeht, ersetzt es hinlänglich durch seelenvolle Tiefe im Ausdruck der Einzelempfindung, wie kaum einer der früheren Meister sie erreichte, und durch eine edle Reinheit des Geschmackes. „Es ist," sagt Kugler mit seinem Beobachtungstalent, „eine wundersame, zu allem Genuß des Lebens berufene Schönheit über diese Gestalten hingebreitet; und gerade deshalb wirkt in ihnen der bittere, schon thränenlose Schmerz, dem sie hingegeben sind, um so ergreifender, gerade deshalb scheinen sie vermögend, diesen Schmerz bis in seine letzten Tiefen auszufühlen."

Auf einer Erhöhung liegt der Leichnam des Erlösers; die todten Beine starren herab auf den Boden, und Johannes, der Lieblingsjünger, der ihn zu Häupten sitzt, stützt den ein wenig emporgerichteten Oberkörper. Schmerzvoll streckt Maria, im Herantreten, die Hände und Arme nach dem geliebten Sohne aus; aber ihr Wehe ist nicht düsterer und heftiger Natur, sondern wie von einer nahen Ohnmacht gesänftigt und gemischt mit dem süßen Schmelz mütterlich inniger Liebe. Auf dem verweinten Antlitz der weiter zurückstehenden Magdalena jedoch malt sich die Qual des Herzens in schneidenderer Weise, hier glüht der Schmerz mit sengender, verzehrender Lohe; ihre leise Handbewegung, die den Anschein hat, als wolle sie Maria zurückhalten, ist unendlich wahr und charakteristisch empfunden, sie bangt, dem Todten so schnell zu nahen und das Grauenvolle in seiner ganzen Wirklichkeit zu erschauen; sie hat, das fühlt man mit einem Blick, die heißesten Thränen vergossen, die wohl je einem Auge entströmten. Und wie wunderbar Johannes auf sie herüberschaut, der schöne, milde Jüngling mit dem Anflug begeisterten Schwunges in seinem Leid! Wollte der Maler etwa zwischen beiden eine gewisse besondere und absichtsvolle Beziehung ausprägen? Darf man dabei vielleicht, wie es von Seiten einer geistvollen Erklärung geschehen, an eine alte Legende von Johannes und Magdalena denken? Man meinte die Legende, nach welcher beide, vor der Berufung des

Johannes zum Apostelamt, ein Brautpaar waren und nach langer, verhängnißvoller Zwischenzeit sich unter dem Kreuze des Herrn zu einer geistigeren Verbindung wiederfanden.

Es ist, als spräche Johannes eben: „Komm und schaue diesen Todten! Und wenn Du ihn gesehen, dann frage Dich: was giebt es noch auf Erden Großes, Hohes und Begehrenswerthes, da dieser sterben, so elend sterben mußte!" Aber wenn er so sprach, so dämmerte doch schon im Hintergrunde seiner Seele wieder eine Verneinung so schmerzlicher Resignation empor, ein leises Ermannen, eine Ahnung der großen Mission, die ihm vorbehalten, die Lehre des Meisters zu verbreiten, und die das Leben mit einer neuen Bedeutung zu weihen mächtig sei.

Der symbolische Anflug, den das Gemälde durch einen den Trauernden beigesellten Engelknaben bekommen, schließt sich der Gesammtstimmung so eng an, daß der Ausdruck des Ganzen nichts von seiner Realität verliert. Der kleine Engel steht zu den Füßen des Erlösers und erfaßt mit Zärtlichkeit die vom blutigen Nägelmal durchlöcherte Linke des Todten und blickt uns mit einer Bekümmerniß und Verstörung an, die uns um so mehr rührt, als der Maler hier den Ton natürlicher Naivetät auf's glücklichste traf.

Bescheiden tritt die Technik hinter den geistigen Inhalt zurück; doch dient ein jeder ihrer Züge dem Ausdruck einer innigen Lebenswahrheit. Die Gruppe entfaltet sich in zwangloser Einfachheit; die Modellirung ist weich, aber bestimmt; kein Ton der Färbung drängt sich selbstwillig hervor, um die Aufmerksamkeit zu zersplittern, ihre Elemente ergießen sich vielmehr harmonisch in das oben schon berührte sanfte Dunkel, welches über der Scene liegt, und das gleichsam noch einer jener Schatten ist, die von der Verfinsterung der Sonne bei dem Tode des Heilandes auf Erden zurückgeblieben.

Wir dachten bei diesem Gemälde zuweilen an ein Bild aus der antiken Zeit, welches Cicero gelegentlich mit ein Paar Worten beschreibt, an die Opferung der Iphigenia von Timanthes, und an die Steigerung, die der griechische Maler in den Schmerzensausdruck der anwesenden Personen Kalchas, Ulysses, Menelaos und Agamemnon legte, von der einfachen Betrübniß bis zur Seelenqual, die das Haupt verhüllt, nicht weil der Künstler, wie Cicero meint, den höchsten Grad des Schmerzes nicht mit dem Pinsel wiederzugeben vermochte, sondern weil die mögliche Verzerrung der Züge den Gesetzen der Schönheit widersprochen haben würde. Van Dyck brachte eine ähnliche Steigerung an, aber er bedurfte keiner Verhüllung und löste die Aufgabe doch in ergreifender Weise, ohne daß wir das Hauptgewicht darauf legen möchten, daß in seinem Gemälde die tragische Hauptkatastrophe schon vorüber sei, und seine Darstellung einen späteren Moment ausprage. Malte er doch unter den Trauernden zwei weibliche Wesen, zwei zartere Naturen, deren Herzenswunde beim Anblick des Leichnams von neuem auf's heftigste bluten mußte. Van Dyck konnte uns das Antlitz Magdalena's wie Maria's sehen lassen, weil ihn der geistigere Charakter der modernen Auffassung unterstützte an Stelle der mehr pathologischen Anschauungsweise des antiken Künstlers. Maria und Magdalena gehören, in den Augen der religiösen Malerei, an sich schon einer Reihe höherer Individualitäten an, und der Geist, oder genauer gesagt, der Spiritualismus giebt

den Zügen ein Gepräge, eine Erleuchtung, eine Verklärung, die mit den innersten Elementen der Schönheit zusammenhängt, und die auch den heftigsten Affekt bei aller Wahrheit der Natur nicht ganz aus den Grenzen des Schönen heraustreten läßt.

Wir begrüßen Van Dyck noch ein Paar Mal an den Wänden der Gallerie des Museums. Zwei umfangreiche Gemälde, „die Ausgießung des heiligen Geistes“ und „die Dornenkrönung Christi“, letztere ein Werk von schöner Composition und Individual-Charakteristik, gehören, wie die früher schon genannte Darstellung der beiden Johannes, der Periode des Künstlers an, da er der energischen, kolossalen und leidenschaftlichen Behandlung des Rubens folgte. Völlig selbstständig dagegen erscheint Van Dyck in dem Gemälde einer „Madonna mit dem Christusknaben, von reumüthigen Sündern verehrt“, in halben Figuren. Wer unter dieser Trias von Sündern zu denken sei, ob der verlorene Sohn, Magdalena und David, oder die irdischen Vorfahren des Erlösers, Adam, Eva und David, dürfte sich schwer ermitteln lassen. Alle Gestalten sind voll innigen, sprechenden Gefühlsausdruckes, die Sünder demüthig und vertrauend, die Gnadenmutter weich, elegisch und mitleidig. In der Färbung beginnt sich ein leiser Hauch von Eleganz geltend zu machen, der dem Bilde etwas noch moderner Weltliches verleiht, als es sonst von den religiösen Darstellungen dieser Epoche ausgeprägt wird.

Das große Portraitbild sämmtlicher fünf Kinder König Karls I. von England (dessen Pendant sich im Schlosse zu Windsor befindet) — in der Mitte ein ernst dasitzender gewaltiger Bullenbeißer, auf dessen Kopf der älteste Prinz wie in allegorischer Beziehung die Hand ruhen läßt — charakterisirt sich durch den liebevollen Blick des Malers für die leise aufdämmernde und sich sehr fein in den einzelnen kleinen Figuren steigernde Individualität der kindlichen Natur, so wie durch den hold anmuthenden Contrast zwischen der frischen Naivität dieser Gestalten und dem Anflug repräsentativen, vornehmen Bewußtseins, das sich in der äußern Haltung schon mit seinen ersten Spuren geltend zu machen beginnt. Und wenn wir diesen Farbenauftrag mit dem Rubens'schen Pinsel vergleichen, wie überaus zart erscheint er! Ja wohl auch in Hinblick auf andere Werke Van Dyck's selber könnte man ihn etwas blaß nennen. Nur vielleicht nicht neben dem „Brustbilde der Infantin Isabella Clara Eugenia“, der Tochter König Philipps II. von Spanien und Regentin der Niederlande, der bekannten Gönnerin des Rubens, die sich hier von Van Dyck in der Tracht des Ordens der heiligen Clara, in welchen sie nach dem Tode ihres Gemahls, des Erzherzogs Albrecht von Oesterreich, eintrat, malen ließ. Obgleich in der Emotion dieses Bildes eine ähnliche, wir möchten sagen, überschüchterne Mäßigung herrscht, so lassen sich doch auch hier schon weit deutlicher noch zwei seltene Eigenthümlichkeiten und Vorzüge des großen Portraitmalers erkennen: das zum Eindruck der höchsten Einfachheit verschmolzene Ensemble der künstlerischen Mittel und die Fähigkeit, aus den Zügen gleichsam eine ganze Biographie sprechen zu lassen. Ein Blick in das Antlitz der schon ein wenig alternden, edel behäbigen und mild freundlichen Dame, und man wird

Rembrandt

erkennen, daß die Dargestellte einem mit Glücksgütern reich ausgestatteten Lebenskreise angehörte, daß sie, wo sie handelte, vom Bewußtsein eines inneren Pflichtgefühls bestimmt wurde, und daß sie denen, für die sie zu sorgen hatte, nach besten Kräften eine wohlwollende Freundin war.

Van Dyck ist ein Meister der feinen Charakteristik und der psychologischen Individualität; man kann aus seinen Portraits die geistige Bildung seiner Zeit studiren, wie sie sich in den Köpfen der Personen höherer Stände, die er vorzugsweise malte, mit allen ihren Modifikationen und Nuancen kund gab.

Das bedeutendste und durchweg vollendete Portrait Van Dycks in unserer Gallerie ist das des „Prinzen Thomas von Carignan", vom Jahre 1634. Ein Kniestück in glänzender kriegerischer Tracht. Wir können es nicht besser beschreiben, als es Kugler gethan, wenn er sagt: „Der Kopf ist von anziehender männlicher Schönheit, die Stirn heiter und offen, die Nase von sehr edler Bildung, das Auge leuchtend, zugleich aber ohne eine eigentlich klare Kraft; es liegt in dem Blick desselben etwas eigen Unbestimmtes, Schwankendes, zur Melancholie Geneigtes. Der ganze Ausdruck gewinnt hierdurch den Anschein, als könne der Dargestellte leicht zu heftigen Unternehmungen hingerissen werden; es spricht sich mehr Gefühl, mehr Unternehmungslust, als Geist und Besonnenheit in dem Gesichte aus. Die Ausführung des Bildes zeugt von einer merkwürdigen Saftigkeit, Flüssigkeit, Durchsichtigkeit der Farbe bei durchaus vollen und kräftigen Tönen; es breitet sich hierdurch ebenso wie durch die Auffassung ein Zauber über das Gemälde hin, der dasselbe beträchtlich über die Sphäre gewöhnlicher Portraitbilder erhebt."

Rembrandt's Portrait,

von Paul Rembrandt van Rhyn.

Das Urtheil der Gebildeten und die Liebhaberei der Sammler haben sich von je her außerordentlich viel mit Rembrandt zu schaffen gemacht. Bei Rembrandt überwog die Subjectivität, die eigenthümliche Stimmung seines Innern, alle anderen Elemente, und es ist eine natürliche Consequenz des menschlichen Empfindens, daß gerade Künstler wie Dichter solcher Art ein ganz besonderes Interesse gewinnen, indem sich das persönliche Gefühl des Beschauers oder Lesers, sein eigenstes Selbst, in der stark persönlichen Färbung eines Werkes unmittelbarer spiegeln und leichter wiederfinden kann, als in der strengeren, eine gewisse vorläufige Selbstentäußerung fordernden Objectivität. Jeder Genuß aber, jedes ästhetische Urtheil ist in seinem tiefsten Grunde nichts anderes, als ein Wiederfinden seiner Selbst, seiner menschlichen Wesenheit in einem anderen Geschaffenen, und ist um so schwieriger, je mehr hier die directe Vermittelung einer besonderen Subjectivität fehlt.

Wie pikant sich auch die Erscheinung Rembrandt's in seinen Werken zeigte, so war sein äußeres Leben doch der Art einfach, daß es mit ein Paar Worten erzählt ist. Rembrandt

ward im Jahre 1606 in einer Mühle unweit Leyden, worin sich sein Vater als Müller ernährte, geboren. Da diese Mühle an einem Arme des Rheins lag, so gab sich der Künstler später den Beinamen „van Rhyn.“ Der Vater wollte den Sohn zum Gelehrten bilden lassen, allein die Neigung zur Kunst machte sich bei letzterem frühzeitig so stark geltend, daß es ihm gestattet wurde, sich ihr ganz zu widmen. Er besuchte die Werkstätten einiger holländischer Maler von untergeordneter Bedeutung, verweilte jedoch in keiner derselben sonderlich lange und ging wieder in seine väterliche Mühle zurück, um hier in autodidaktischer Weise ganz seiner eigenen Laune in der Malerei zu folgen. Die Natur allein sollte seine einzige Lehrmeisterin sein. Als jedoch seine Arbeiten Anklang gefunden hatten, siedelte er im Jahre 1630 nach Amsterdam über, heirathete eine hübsche Bäuerin, errichtete ein Atelier, gewann viele Schüler, schuf mit rüstiger Thätigkeit und lebte, ohne seinen Aufenthaltsort zu wechseln oder hervorragende Schicksale zu erfahren, in der genannten Stadt bis zu seinem Ende, dessen Datum wahrscheinlich in die Jahre von 1665 bis 1674 fiel.

Seinem persönlichen Charakter nach war Rembrandt eine krause, wunderliche Natur, eines der sogenannten Originale, allein weniger im guten, als im tadelnden Sinne. Eigensinn, Schroffheit, Wohlgefallen an plebejem Wesen, Habsucht und Geiz waren seine vorwaltenden Fehler. Keine Macht der Erde vermochte es, ihn von seinen einmal gefaßten künstlerischen Vorurtheilen abzubringen. Sein Umgang beschränkte sich nur auf Leute der niedrigsten Sphäre. Vergebens bemühte sich der kunstsinnige und edle damalige Bürgermeister von Amsterdam, Namens Six, ihn in die Zirkel der guten, gebildeten Gesellschaft hereinzuziehen. „Wenn ich tüchtig gearbeitet habe“, entgegnete ihm der Maler, „und mich vom Tageswerk ausruhen will, mag ich mir keinen Zwang anthun; darum geh' ich unter Leute, bei denen ich mich benehmen kann, wie mir's gerade beliebt.“ Seine Habsucht und sein Geiz verleiteten ihn zu förmlichen Schelmereien in der Ausbeutung seiner Kunst und seiner Berühmtheit. Nicht selten pflegte er die Werke seiner Schüler, die ihm den Unterricht, nebenbei bemerkt, außerordentlich theuer bezahlen mußten, nur etwas zu retouchiren und dann für hohes Geld als seine eigene Arbeit zu verkaufen. Nicht selten drohte er, Amsterdam und Holland verlassen und seine Thätigkeit einem andern Lande zuwenden zu wollen, um durch dieses Mittel die Liebhaber seiner Werke zu desto zahlreicheren und eifrigeren Bestellungen bei ihm zu vermögen. Und gar erst die Pfiffe und Kniffe, die er anwandte, um seine radirten Blätter — denn er war bekanntlich auch ein von der Mode gefeierter Kupferstecher — im Preise zu steigern! Er verkaufte z. B., lesen wir, halb vollendete Blätter, vollendete dann die Platte, brachte späterhin, wenn diese abgenutzt war, einige kleine Veränderungen darin an und verkaufte so dieselben Arbeiten zum dritten und vierten Mal, kaufte auf Auktionen oder sonst unter der Hand seine Blätter selbst auf, ließ sie von seinem Sohne heimlich, als wenn er sie seinem Vater entwendet, wieder verkaufen ꝛc.

Einige Züge dieses seines Charakters halfen auch die Richtung seiner Kunst bestimmen, namentlich sein schroffer Eigensinn und sein Wohlgefallen an dem Typus des niederen, gemeinen Lebens.

Auch die Holländer hatten (wie die neueren Brabanter, Rubens an der Spitze) zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts den Manieristen des vorangegangenen Jahrhunderts, welche sich an die idealeren und gereinigteren Schönheitsformen der Italiener hielten, ohne sie indeß genügend durchgeistigen und beseelen zu können, die Nachahmung der Natur entgegengestellt. Doch war dies mehr instinctiv praktisch geschehen und vorzugsweise im Portrait, da dieser Kunstzweig in jenen Gegenden damals am meisten prädominirte. Rembrandt nun erhob diese Richtung mit Bewußtsein zum ausschließlichen Prinzip, führte letzteres in der von ihm für Holland geschaffenen Historienmalerei durch und prägte es bis zur trotzigsten Einseitigkeit aus.

„Er nahm," charakterisirt ihn das bündigste kunstgeschichtliche Urtheil, „eine feindliche Stellung an gegen das Studium idealer, gereinigter Formenschönheit; er ging mit Bewußtsein, oft sogar mit Vorliebe auf die Nachbildung der gemeinen Natur aus; er bezeichnete ironisch die verrosteten Panzerstücke und das seltsame Geräth, welches sein Atelier füllte" (— namentlich florirte unter seiner Garderobe der Anzug eines Türken und eines polnischen Juden, und man kann in seinen Gemälden sehr häufig diese Costüme oder ihren Charakter, oft mit einer wahrhaft reizenden Naivetät, hervorschauen sehen —). Alle diese Dinge, wie gesagt, bezeichnete er als die Antiken, nach denen er arbeite. Man hat diese Art und Weise oft als eine tadelnswerthe Willkühr gescholten, und es soll hier auch keineswegs all' und jede Verirrung des Künstlers, in die er freilich im Einzelnen verfallen ist, vertheidigt werden; aber es hatte ein solches Verfahren wohl auch einen tieferen Grund. Wie fast allen Künstlern seiner Zeit, war es ihm allerdings nicht um die Darstellung jener erhabenen Ruhe zu thun, welche das Anschauen vollendeter Schönheit gewährt; er wollte nur die innere Stimmung seines Gemüthes, das dunkle Gefühl träumerischer Kraft, verhaltener Leidenschaft, eines, wenn man will, plebejischen Trotzes zur Erscheinung bringen, und er hat hierin in der That das Außerordentliche geleistet. Er giebt keine scharf bezeichneten Formen, sondern nur die Andeutung derselben durch einen kecken, gewaltsamen Pinsel" (und nur die Gesichter sind genau behandelt, während er das Uebrige am menschlichen Körper als Nebensache vernachlässigte); „heftig einfallende Lichter heben nur die Hauptpunkte grell hervor, aber sie dringen zugleich mit wundersamen Reflexen durch das umgebende Dunkel, welches dadurch erwärmt und belebt wird. Es hat diese Art der Darstellung etwas Phantasmagorisches, was an jene, am Schluß des Mittelalters so überwiegende Richtung der nordischen Kunst auf das Wunderbare und Seltsame erinnert; es treten uns hierdurch seine Gestalten wie fremde, mährchenhafte Wesen entgegen, aber sie und ihre Umgebung verfehlen nie, uns in diejenige meist düstere poetische Stimmung zu versetzen, welche der Künstler beabsichtigt hatte. Seine Bilder haben ein musikalisches Element, und trotzdem, daß sie von den Gestalten der gemeinen Natur ausgehen, ergreifen sie unser Inneres doch tiefer, als es die bloße, wenn auch vollendetere Nachbildung der Natur möglich gemacht haben würde. Rembrandt bildet also in mannigfacher Beziehung das Widerspiel von Rubens. Hatte die Malerei des letzteren, bei allem derbsinnlichen Wesen, immerhin einen gewissen vornehmen Charakter, als für die prunkvolle Ausschmückung des neu

begründeten katholischen Gottesdienstes oder fürstlicher Paläste bestimmt, so erscheint jener als ein trotziger, düsterer Republikaner; stellt Rubens bewegte Handlungen in durchgeführter dramatischer Entwickelung dar, so tritt uns bei Rembrandt zumeist die Stille einer im Verborgenen gährenden Leidenschaft entgegen; ist Rubens bemüht, das Leben objectiv, in vollkommener Entfaltung verschiedenartiger Charaktere vorzuführen, so ist bei Rembrandt stets das subjective Element, die Darstellung seiner eigenen — (sich indeß wenig variirenden) — Gemüthsstimmung die Hauptsache."

Rembrandt ist seinem eigentlichen Wesen nach ein Farben- und Beleuchtungskünstler, und sein charakteristisches Merkmal das Helldunkel, unter dessen magischem Zauber er seine Vorwürfe sich entfalten läßt. Waagen nennt ihn den holländischen Correggio, nur mit dem Unterschiede, daß wie bei diesem das Licht und eine allgemeine Helligkeit, so bei Rembrandt der Schatten und eine allgemeine Dunkelheit, woraus nur einzelne, stark beleuchtete Gegenstände hervorspringen, vorwaltete. Zeichnung und Composition waren, wie schon oben angedeutet worden, seine schwächere Seite. Sein schroffer Naturalismus und sein Haß gegen das Studium und die Anwendung edlerer Formen verleitete ihn zu den seltsamsten Inconvenienzen. Wie oft wählte er seine biblischen Gestalten und Helden unter den Leuten von gemeinstem Ansehen, gleichsam als ob er darauf trotze, sie dennoch durch die Macht des Pinsels mit Bedeutsamkeit zu umgeben. Sonst waren seine Modelle seine Frau, seine Magd und ähnliche Personen, deren er habhaft werden konnte. Die Incorrectheit und das Skizzenhafte seiner Zeichnung fand bei ihm darin seine Erklärung, daß er der Ansicht huldigte, ein Gemälde muß durchaus von einer gewissen Ferne aus betrachtet und darauf berechnet werden. „Ein Gemälde", pflegte er in Bezug hierauf zu äußern, „ist nicht zum Riechen; denn die Farben sind ungesund."

Das Ergebniß des natürlichen Helldunkels zur Beleuchtung seiner Modelle erzielte er durch eine besondere Vorrichtung in seinem Atelier. Dieses Atelier nämlich empfing sein Licht von oben durch eine nur kleine Oeffnung und war sonst ziemlich dunkel. Daher die starke Spannung des Kontrastes, daher dieses Spiel von Licht und Gefunkel und träumerischem Schatten, in dessen durchsichtigem Zauberschleier sich ein großer Theil des Bildes hüllte; daher diese ganzen phantastischen Lichterscheinungen, dieser ganze abenteuerliche Mährchenreiz; daher endlich auch der Umstand, daß in seinen Gemälden die Beleuchtung von oben vorherrscht, gleichsam als ob er den Gedanken, daß das Licht überhaupt in der Natur vornehmlich von oben komme, in seiner abstractesten Starrheit habe realisiren wollen. Wir sind sogar auf den vielleicht nicht ganz müßigen Einfall gerathen, den besondern, grünlich-bräunlichen Ton, der in Rembrandt's Gemälden prädominirt, zum Theil auf einen äußern Grund, auf diese Einrichtung seiner Malerwerkstätte zu beziehen. Die kleine Oeffnung nämlich mußte natürlicher Weise gegen die Wirkungen der Witterung mit einem Glase geschlossen werden. Wenn man nun bedenkt, daß damals das gewöhnliche Glas durchweg einen grünlichen, gelblichen oder grünbräunlichen Ton hatte, so erklärt es sich von selbst, daß der durch die Oeffnung einfallende

Lichtstrahl die Färbung des Glases annehmen und über den zu erhellenden Gegenstand ergießen, und zwar diese Färbung in einem um so höhern Grade annehmen mußte, als das Einströmen der Beleuchtung eben durch eine so kleine Oeffnung vermittelt wurde. Möglicher Weise auch, daß dem Maler und seinem grillenhaften Wesen eine solche Färbung des Lichtes behagte, und daß er keine weitere Anstalt traf, ein vollkommen reines (und zugleich theures!) Glas in die Oeffnung setzen zu lassen. Mag unsere ganze Erklärungsweise jenes Phosphortones in Rembrandt's Gesammtfärbung auch ziemlich prosaisch klingen, so ist sie darum doch vielleicht nicht minder wahrscheinlich; wie in so manchem ähnlichen Falle das Absonderliche, vielleicht sogar Sublime seine Veranlassung in einer gewöhnlichen Alltäglichkeit hatte. Wir könnten einen sehr berühmten Mann Europas nennen, der einmal bei der bekannten Lady Esther Stanhope auf ihrem Schlosse im Libanon zum Besuch war und der Dame erzählte, daß er von einem fürstlich arabischen Geschlechte, allerdings in entfernter Descendenz, abstamme, was sich auch noch in der ihm eigenen Kopfhaltung mit dem Blick seitwärts empor, der Eigenthümlichkeit dieses Geschlechts, bei ihm deutlich kund gebe. Die Lady indeß erklärte einem späteren Reisenden diese Kopfhaltung in ganz anderer, minder schwärmerischer, aber darum probablerer Weise, indem sie bemerkte, jenes Geschlecht, das ihr der berühmte Mann als das seiner ältesten Vorfahren genannt, sei kein fürstliches, sondern ein arabisches Kameeltreiber-Geschlecht, dessen Beschäftigung in sehr natürlicher Weise die erwähnte Kopfhaltung erzeuge, da der Treiber oder Führer das Thier, neben ihm herlaufend, am Zaume leite, und häufig nach ihm aufzublicken genöthigt sei..... Doch Pardon für diesen Scherz, mit dem Fürst Pückler-Muskau den Dichter Lamartine neckt, wobei wir freilich nicht darauf schwören wollen, ob die muntere Laune des genannten Fürsten nicht seinem Histörchen eine kleine Dosis eigener Erfindung beigegeben.

Das schöne Portrait, des Künstlers eigenes Abbild, welches unser Stahlstich giebt, zeigt dem Betrachter deutlich genug eine Beleuchtung aus der Höhe, während der, welcher das Original kennt, sich eben so bestimmt der grün-bräunlichen Nuance im Farbenton erinnern wird. Rembrandt hat sich erstaunlich oft selbst gemalt, — es existiren etwa fünfundzwanzig solcher Bilder, — und fast nicht minder häufig die Personen seiner Familie und seines Hausstandes. Mancher könnte darin ein Document persönlicher Eitelkeit finden; dem war jedoch nicht so, vielmehr hängt dieser Umstand auf's engste mit seiner malerischen Manier und ihrer eigensinnigen Laune zusammen. Ihm galt es nicht, das Portrait einer Person zu malen, um ihr ein ähnliches und treues Abbild zuzustellen; im Gegentheil betrachtete er den zu Portraitirenden als ein Object für die selbstwillige Kunst seines Pinsels, die überall auf pikante Beleuchtungsprobleme und dergleichen ausging. Da indeß den Leuten, die sich von ihm portraitiren lassen wollten, hieran eben nichts Besonderes gelegen war, wohl aber Alles an einer getroffenen Copie ihrer selbst, so mußte der Künstler, um seinen Drang nach interessanten Effecten und schwärmerischem Farbenzauber zu befriedigen, den eigenen Kopf und die seiner nächsten, ihm willigen Umgebung zum Modell nehmen.

Das Portrait stellt den Künstler als einen Dreißiger dar, in einer anständig gemessenen, gleichsam vornehmen Haltung, der auch das Kostüm, das funkelnde Stück Harnisch um den Hals, die schwere goldene Kette und das elegante Barett mit der Feder auf dem Haupt, entspricht. Die Züge des Gesichts prägen ein frisches, von Bonhommie angenehm belebtes Naturel aus, dem sich jedoch auch ein leiser Hauch schwärmerischer, wenigstens weicher Stimmung beimischt. Ob letztere Stimmung wirklich schon in der Anlage der Formen liegt oder mehr durch die Beleuchtung hervorgebracht wird, dürfte sich nicht so ganz apodictisch entscheiden lassen. Unfehlbar hat die Beleuchtung ebenfalls einen Antheil daran. Lange braune Locken wallen unter dem Barett hervor bis auf die Schultern herab und erhöhen den schwunghaften, jugendlich kräftigen und anmuthigen Ausdruck des hübschen, offenen Gesichts. Und seinen Hauptreiz übt das eigenthümliche Chiaroscuro in dem Halbschatten, den der Rand des Baretts über die Augen wirft. Die Durchsichtigkeit und der Ton dieses Chiaroscuros sind in der That wahrhaft magisch, und das Feuer der dunklen Augen dämpft sich in ihm zu einem wunderbar seelenvollen Schmelz.

Und sollte man endlich doch glauben, dieser kleine, feine, schöne, geistreiche Mund habe sich nur geöffnet, um im Salon holden Damen zarte, reizende Dinge zu sagen. So täuscht die Form mit verzeihlicher Lüge, wenn wir daran denken, daß der Maler vielleicht höchstens einmal der drallen, aufwartenden Dirne im Wirthshaus ein dralles, derb munteres Wort alltäglicher Art zuwarf.

Herzog Adolph von Geldern und sein gefangener Vater,

von Demselben.

Das Portrait und die Historie (die religiöse, weltliche und mythologische) waren die beiden Fächer, welche Rembrandt besonders liebte, und in denen er sich zum Haupt der holländischen Schule emporschwang. Aber wie bei dem Portrait, so kam es ihm auch in der Historie nicht auf die Personen und die Handlung in ihrer Objectivität an, er verwandte vielmehr hier ebenfalls allen Fleiß auf die Farben, das Colorit, das Helldunkel und die Fertigkeit des Pinsels. Nicht die Scene als solche gab er, sondern hauptsächlich die Effecte, die sich aus ihr für die Beleuchtung gewinnen ließen; nicht die dramatische Bewegung und die mannigfaltigen Beziehungen der Gestalten unter sich und auf ein Centrum innerhalb der Schranken und der Welt des Vorganges, sondern weit mehr gleichsam seine malerischen Reflexionen über sie, sein düster poetisches Empfinden für die Scene, mit einem Wort eben, wie bereits mehrfach gesagt worden, seine subjective Stimmung. Nicht der Stoff oder die Figur, sondern die Behandlung war ihm Alles, und es ist, als ob er hierin den wahren Zweck und den Triumph der Malerei gesehen habe. Und das wenigstens läßt sich nicht läugnen, daß er bei diesem Prinzip in

Le Duc [illegible] de Gueldre

Duke Rudolph of Gelderland — Der Herzog [illegible] von Geldern

Verbindung mit seiner phantastischen, düster geheimnißvollen Subjectivität, auch die gemeinste Natur so wiedergebiert, daß sie einen gewissen fesselnden Reiz gewinnt.

Um objectiv zu sein, fehlte ihm, außer dem Sinn dafür, das nöthige Studium gewisser Dinge, welche, ohne gerade in den Kreis der Malerei direct zu gehören, doch die Auffassung bedingen helfen müssen, die geistige, intellectuelle Bildung. Er verachtete diese Bildung. Er verachtete aber auch einen großen Theil der technischen Uebungen seiner Kunst selber, und dies rächte sich nicht nur in dem Mangel an edleren Formen, sondern auch in den mannigfachen Gebrechen seiner Composition, seiner Gruppirung, seiner Perspective, seiner Modellirung. Die Schwächen der körperlichen Plastik treten an verschiedenen seiner nackten Figuren merkbar genug hervor; daher er denn auch, wahrscheinlich im bewußten Gefühl dieser seiner Unzulänglichkeit, das Nackte, wo es irgend nicht durch die Situation nothwendig bedingt war, so viel als möglich durch Gewand und Draperie verhüllte.

Es wäre indeß falsch, wollte man behaupten, Rembrandt habe immer nur durch seine subjective Behandlung und nie durch die Mithilfe und Macht der Scene selbst gewirkt. Wie es sich von selbst versteht, mußten sich auch Stoffe finden, deren scenischer und gedanklicher Ausdruck mit seinem besonderen Empfinden, mit seiner Stimmung, mit seinen Passionen, mit seiner Stärke harmonirte, und wo dies der Fall ist, erreicht der Effect nicht blos eine malerische, sondern auch eine thatsächliche Gewalt von der imponirendsten Wucht. Als ein Gemälde, von dem sich dies sagen läßt, darf unbestritten das Werk, welches die Ueberschrift nennt, gelten, eine seiner bedeutendsten Schöpfungen im historischen Fach.

Das geschichtliche Factum, welches diesem Bild zu Grunde liegt, gehört den Spezialgeschicken eines kleinen provinziellen Ländchens an und ist wohl nur Wenigen in seinen Details bekannt. Will man sich damit vertraut machen, so muß man einen alten, dicken, lateinisch geschriebenen Folianten vom Jahre 1639 nachschlagen, der da den Titel führt: Joh. Isaci Pontani Historiae Gelricae libri XIV, eine aus allem möglichen Material zusammengetragene Spezialgeschichte des alten Herzogthums Geldern in den Niederlanden.

Die Herzöge von Geldern besaßen einmal keine geringe Macht und waren mit Frankreich, Schottland, Burgund u. s. w. verwandtschaftlich verbunden. Unser Factum indeß fällt in eine Zeit, wo sich diese Macht ihrem Untergange zuneigte, und wo Burgund, was ihm nicht lange darauf auch vollständig glückte, immer entschiedener die Absicht verfolgte, das kleine Ländchen zu verschlingen; es fällt in die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, in das Jahr 1465, da Arnold Egmond Herzog von Geldern war, und Philipp der Gute in Burgund regierte.

Arnold, der das Herzogthum schon seit länger als vierzig Jahren, seit 1423 führte, zeichnete sich durch nichts anderes, als durch eine gewisse Gutmüthigkeit und Leutseligkeit aus. Im Uebrigen war er ein schwacher Mann, der die Finanzen des Landes schlecht verwaltete, bei seinen Unterthanen wenig Liebe besaß und immer mit ihnen in Zwist und bürgerlichem Kriege lebte. Ganz andere Charaktere manifestirten sich in seiner Frau und in seinem Sohne. Jene, Catharina von Cleve, eine Nichte Philipps des Guten von Burgund (seiner Schwester Maria

Tochter) besaß die Gelüste der Herrschsucht und Gewaltthätigkeit; dieser, Adolph, (seit 1463 mit Katharina von Bourbon verheirathet, deren Schwester Karl der Kühne, Philipps Sohn, zur zweiten Gemahlin hatte) hatte die schlimme Anlage der Mutter bis zum Extrem in sich entwickelt.

Die Nachrichten des Pontanus sind voll von Beispielen, in denen sich Adolph's wilder, ruchloser und grausamer Sinn kund gab. Unter anderem hatte er sich früher schon mit den aufständischen Unterthanen gegen den Vater verbunden, wobei der Vater ihn mit seinen Leuten in Vanloo einschloß und auf dringendes Flehen und reumüthiges Gelöbniß künftigen Gehorsams wieder frei entließ. Ein andermal hatte er zwei Hausbeamte seines Vaters, zwei Brüder, auf offener Straße aufgreifen und ohne Fug und Recht hinrichten lassen. Auch dieses Verbrechen vergab ihm der schwache Vater ohne weitere Strafe nur allzubald, weil er ihn, wie der lateinische Chronist sich ausdrückt, als den „Einzigen einzig liebte" (quem ut unicum unice diligebat!). Ein wackerer Sohn und hoffnungsreicher Fürst!

Zuletzt beschloß Adolph, und zwar im Einverständniß mit seiner Mutter, vielleicht von dieser, die ihren Gatten haßte, sogar dazu angestachelt, den Vater seiner Herrschaft und seiner Freiheit zu berauben. Sie zettelten gemeinschaftlich ein geheimes Complot an. Die Umstände der Verhaftung des alten Herzogs, wie sie Pontanus ausführlich mittheilt, die Gleißnereien seines Weibes und seines Sohnes, um den Greis auf's gründlichste zu täuschen, so wie die Härte, mit der er behandelt wurde, sind wahrhaft empörend.

Der alte 60jährige Herzog befand sich damals eben auf seinem Schlosse in Graave, ohne seine Gemahlin und seinen Sohn. Es war um Weihnachten 1464, und da dies Fest, sowie das folgende Epiphaniasfest im Januar, von der herzoglichen Familie froh gefeiert werden sollte, so reiste zuerst Catharina zu Arnold, der diese seine Gattin auch mit der liebevollsten Herzlichkeit empfing. Etwas später traf Adolph ein und fand von Seiten des Vaters eine nicht minder freundliche Aufnahme. Man lebte Tag um Tag in heiterem Jubel, in gemüthlicher Vertraulichkeit, in Scherz und Spiel. Wir übergehen eine Menge kleinerer gelegentlicher Umstände und Vorkommnisse, in denen sich namentlich die Verstellung und Niederträchtigkeit des Sohnes gegen den Vater bis zu einem förmlich teuflischen Humor steigerte.

Auf den vierten Tag nach Epiphanias, auf den 10. Januar 1465, war die Ausführung der beschlossenen That festgesetzt worden. Es fand an diesem Abende, wie an dem vorhergehenden, in den Sälen des Schlosses und um den alten Herzog wiederum die fröhlichste Lustbarkeit statt. Als der schwächliche Greis schon bei vorgerückter Nacht von dem lauten Treiben um ihn her erschöpft war, entschuldigte er sich bei seiner Gattin, seinem Sohne und seinen Gästen auf's höflichste und begab sich zur Ruhe.

Nicht lange jedoch war er in seinem Zimmer und in seinem Bett eingeschlafen, da stürzten mehrere Vermummte in das Schlafgemach, ziehen die Dolche und reißen den alten gebrechlichen Mann von seiner Lagerstätte fort. Auf's äußerste erschreckt, denkt dieser nichts anderes, als das Schloß sei von Feinden (vielleicht von den ihm stets grollenden Bewohnern Nimwegens, die diesmal in der That auch den verbrecherischen Sohn unterstützten) überrum-

pelt worden, und fragt in liebevoller Angst, ob seinem theuren Sohne Adolph auch nichts Uebles begegnet sei.

Jedoch nur zu bald sollte er sich von der wahren Sachlage überzeugen. Denn unmittelbar darauf trat Adolph in das Zimmer und erklärte dem Unglücklichen, daß die Umstände und die Nothwendigkeit diese Maßregel erforderten, und daß er unverzüglich folgen solle (Itaque jam usus resque postulat; age sequere!). Umsonst fragt Arnold unter Thränen, was er verbrochen; man eilt, ihn fortzuschaffen, und gönnt ihm kaum Zeit, sich gehörig anzukleiden und gegen den schneidenden Winterfrost zu schützen. Noch in derselben Nacht schleppte man ihn auf das feste Schloß Buren, gab ihm einen seiner erbittertsten persönlichen Feinde zum Wärter und ließ ihn fünf Jahre lang in der Gefangenschaft schmachten, nachdem man ihm Entsagungsbriefe abgezwungen.

„Arnold," so antwortete Adolph dem Herzoge von Burgund, der den Streit zwischen Vater und Sohn beilegen wollte, „ist zweiundvierzig Jahre Herzog gewesen; es ist billig, daß die Reihe nunmehr an mich komme!"

Endlich nahmen sich im Jahre 1470 der Kaiser Friedrich III. und der Papst Paul II., der selbst ein schönes, ernstes und würdiges Schreiben an Adolph, den pflichtvergessenen Sohn, richtete, des armen Gefangenen an. Desgleichen drängte Karl der Kühne, der seit 1467 das Herzogthum Burgund verwaltete, mit Entschiedenheit auf die Losgabe Arnold's, und Adolph, gegen den überdies der allgemeine Unwille immer lauter hervorbrach, sah sich genöthigt, den Vater in Freiheit zu setzen. Nach Arnold's Tode, im Februar 1473, bemächtigte sich Karl von Burgund nach und nach gänzlich des kleinen Herzogthums Geldern. Adolph fiel im Kampfe, und seine Kinder waren in Karl's Händen.

Aus diesen tragischen Vorfällen wählte Rembrandt einen Moment wilder Leidenschaftlichkeit heraus, den er indeß auf das geringste Personal, auf eine Art Excerpt von drastischem Ausdruck beschränkte.

Wir blicken in einen engen kleinen Schloßhof, in den ein scharfer Lichtstrahl herabfällt. Rechts das Gemäuer des Gefängnisses, aus dessen geöffnetem Fenster der Gefangene herausschaut, um den Willen des Sohnes zu vernehmen. Dieser steht vor dem Fenster in einem reichen glitzernden Rock mit Schärpe und im Fürstenmantel, dessen Schleppe von zwei Mohrenknaben getragen wird, und ballt die muskulöse Faust gegen den Alten empor, ohne ihn anzublicken, kochenden Grimm im Gesicht und wilde, tobende Worte auf den wulstigen Lippen. Die hageren, stumpfen Züge des Greises drücken Entsetzen über das Gehörte aus. Der Drohende ist eine stiere, thierische Gestalt von barbarischem Charakter, dessen grausiger Typus noch durch das dicke, dunkle Haar, das wie eine Löwenmähne um diesen mächtig derben Kopf hängt, bis in's Aeußerste verstärkt wird.

Der Künstler machte aus dem fürstlichen Franz Moor von Geldern einen robusten Wütherich, wie man sich etwa in jugendlicher Phantasie die Timurlins, die Dschingiskhane oder die türkischen Weltstürmer ausmalt. Vielleicht trägt auch das Costüm etwas dazu bei,

die Erinnerung gerade an diese asiatischen Eroberer heraufzubeschwören. Der Pomp der Gewandung schmeckt ein wenig nach dem Orient. Rembrandt griff in seine Garderobenkammer, und man weiß, was da vorzugsweise zu finden war. Ja, es scheint, als ob sich auch in seinem gestaltenden Geiste unter dem Einfluß der beiden Hauptkostüme, die er besaß, des türkisch-orientalischen und des polnisch-jüdischen, der persönliche Typus seiner geschichtlichen Figuren in zwei große Hauptklassen gesondert habe, in Menschen mit Hinneigung zum Jüdischen und in solche, die einen türkischen Ausdruck hatten, letzteres allerdings nicht im wahrhaft objectiven, ethnographischen Sinne, sondern nach Art der Vorstellungen, die man sich damals in Westeuropa von dem Erzfeind der Christenheit, von dem blutdürstigen, blutgeschwollenen, grausamen, hochmüthigen und üppigen Türken machte. Auf unserem Gemälde sind beide Typen vorhanden; denn wie Adolph an das türkische Wesen (eben nach der populären Auffassung der Zeit) erinnert, so läßt sich nicht undeutlich in Arnold etwas vom polnischen Juden erkennen.

Es liegt, näher betrachtet, in dieser wunderlichen orientalischen Costümirung, in diesem bunten Kleidertrödel eine eigene Naivetät. Die Anregungen dazu mochten von außen kommen; von der vielen Beschäftigung der Zeit mit den Türken, von den Handelsverbindungen der Holländer mit dem Orient, von dem damals erstehenden Bühnen- und Theaterspiel mit seinem ähnlichen kindlichen Flitterstaat. Der phantastische Rembrandt faßte solche Anregungen zweifelsohne auf absonderliche Art auf, und er dachte gewiß, durch Anwendung seiner zusammengekauften, seltsamen Garderobestücke mit ihrem grellen oder brillirenden Pomp den Figuren einerseits etwas Apartes, Höheres, Imponirendes zu verleihen, andererseits die fremde Nationalität und die vergangene Zeit im Allgemeinen damit anzudeuten, da ihm letzteres sonst, d. h. auf dem objectiv richtigen Wege, aus Mangel an Studium und Sachkenntniß unmöglich war. Uebrigens besaß Rembrandt außer seinen beiden Haupteostümen noch eine Menge ähnlichen anderen Trödels, namentlich auch indische Kleider, die er natürlich nicht verfehlte, gleichfalls nach Laune zur Ergänzung des Effects anzubringen. Seine Schüler ahmten ihm in diesem Punkte, wie in dem grün-bräunlichen Tone nach, wenn sie auch seinen Geist, seine leidenschaftliche Gewalt, seinen phantastischen Mährchenreiz, sein Chiaroscuro, dessen Schatten noch wie sonnenhaftes Leuchten zu strahlen scheinen, nicht erreichten. Aber man kann in verschiedenen antiken Vorwürfen, welche das Museum von einigen derselben besitzt, manchen Turban und manche Bajazetartige Gestalt erblicken, Bilder, auf denen, nebenbei bemerkt, der Gesammtton zur rein äußerlichen Manier geworden und das Ansehen einer malerischen Gelbsucht gewährt.

Doch wir können von Rembrandt nicht Abschied nehmen, ohne nicht noch einmal das Auge auf die beiden Herzöge von Geldern, Sohn und Vater, zu werfen. Rembrandt hatte es hier mit einem Gegenstande zu thun, der ganz in seiner Gemüthssphäre lag, mit dem monologischen Ausdruck einer finstern, gewaltigen Leidenschaft, und da das Thema auch äußerlich dem Charakter seiner Handlungsweise entsprach, so prägt sich in dem Bilde eine Einheit und in Folge deren eine Stärke aus, wie sie selten so concentrirt und pointirt in den Werken

des Meisters vorkommt. Das Gesicht des Prinzen ist, wie das des Vaters, an sich trivial, aber die furchtbare Wahrheit der schäumenden Wuth giebt ihm trotzdem etwas Imponirendes. Dazu kommt die mit dem Vorgang völlig harmonische Energie des Pinsels, die kecke Zeichnung, die postosen, körnigen Farben und die düstere Stimmung, in der das ganze Bild gehalten ist; kurz die Poesie des Zornes kann neben den rasenden Ajax der alten Welt, wie wir ihn uns nach Sophokles vorstellen, oder wie ihn die antike Plastik bildete, dreist den rasenden Adolph des Rembrandt stellen, ohne den Vorwurf einer schwächeren physischen Kraft fürchten zu dürfen.

Die väterliche Ermahnung,

von Gerhard Terburg.

Mit diesem schönen Gemälde langen wir bei einer Darstellungsgattung an, in der die Niederländer so Bedeutendes leisteten, daß man zuweilen mit dem Worte „niederländische Malerei" diese ganze Gattung selber bezeichnet: bei der Genremalerei. Ihre Blüthe fällt, nachdem sich die Geschichtsdarstellung in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts erschöpft hatte, wesentlich in die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts, und obwohl die früheren Versuche in diesem Fache der Brabanter Schule angehören, so nahm das Genre doch erst in der holländischen Schule seinen höchsten Aufschwung, wie es sich hier auch der Zahl der Leistungen nach am umfangreichsten entwickelte.

Es hebt damals die Zeit an, in der sich der Sinn für das Individuelle und Gesellschaftliche immer stärker geltend macht, und es war daher durch eine naheliegende Consequenz bedingt, daß sich die Malerei auf die Darstellung der Sitte und des häuslichen Lebens warf. Hiermit verband sich eine ungemeine Behaglichkeit und theilweise eben so große Sauberkeit der Detailausführung, welche keineswegs zufällig, sondern durch das kleine äußere Format solcher Bilder geboten war. Daß man aber kein anderes Format wählte, hatte gleichfalls seinen triftigen, von der Natur und dem Wesen der Sache selbst durch den Instinkt dictirten Grund. Der verkleinerte Maßstab war nothwendig, theils um der Auffassung des Lebens, nicht in der größeren Bedeutung für die Geschichte, sondern in der gemüthlichen Enge des Hauses zu entsprechen; theils aber auch, weil die mit einem solchen beschränkteren und gewöhnlicheren Kreise verbundene Zufälligkeit und Gebrechlichkeit des Beiwerks durch die natürliche Größe zu deutlich und prädominirend hervorgetreten wäre und einen allzu nüchternen und seelenlosen Eindruck gemacht hätte. Außerordentlich endlich wurde die Liebhaberei für die Genrebilder durch den Umstand gefördert, daß man in ihnen eben das Nächste, das Bekannte und Vertraute wiedersah; man konnte genießen und urtheilen, ohne eine andere Vermittelung mit dem Stoff, als die des allgemeinen menschlichen Empfindens, und man durfte sich an der artig überraschenden Erfahrung erfreuen, wie es die Kunst vermöge, Alles lebendig und sprechend ähnlich wieder-

zugeben und aus dem Alltäglichen, Zufälligen einen Gegenstand dauernder Ergötzung und Unterhaltung zu machen.

Die Genremalerei der Niederländer sondert sich, hauptsächlich in der Epoche ihrer Blüthe, in zwei Hauptklassen. Der Eintheilungsgrund ist zwar zunächst nur ein sehr äußerlicher, der des Stoffes; aber er dringt dennoch tiefer in das Wesen der malerischen Entwickelung selber ein, da derselbe Stoff auch überwiegend die Behandlungsweise bestimmte. Die eine jener beiden Hauptklassen ist die der sogenannten Bambocciaden, ein Name, der ursprünglich den Darstellungen des Peter van Laar während seines Aufenthaltes in Italien beigelegt wurde. Diese Gattung liebt die derben, komischen Vorwürfe. Sie wählt daher gern Motive aus den niederen Kreisen der Gesellschaft, aus der plebejischen Sphäre, wo Sitte und Bildung, wie ein geistvoller Kunstkenner zur Charakteristik der Bambocciaden bemerkt, die Ausbrüche der sinnlichen Natur weniger hemmen, und sucht solche Scenen, welche auch die gewöhnliche Mäßigung und Zurückhaltung verbannen. Schenkstuben, Bauernhochzeiten, Märkte, Tage der Ausgelassenheit, wo Jeder sich tummelt, so gut er kann, wo auch ein plumper Scherz verziehen wird, oder, wenn er mißfällt, der Streit nur neuen Stoff zum Lachen giebt. Es ist eine Welt derben, sinnlichen, aber guthmüthigen Wesens. — Andere Meister, heißt es in der treffenden Charakteristik weiter, lieben Gegenstände von weniger ausgesprochener Komik; sie halten sich in dem Kreise der mittleren, wohlhabenderen Stände, in ruhigen Vorfällen, wo höchstens Spuren innerer Erregung sind, und schon die Sitte starke Ausbrüche verhütet. Und wie die Sitte verbirgt, was sie nicht völlig vertilgen kann, so üben diese Maler sich in versteckten Andeutungen; sie führen uns in die Mitte der Handlung und lassen die kleine Novelle, von der wir ein Bruchstück sehen, errathen. Auch sie zeigen uns nur das Innere der Häuslichkeit, ohne daß weder eine gegenwärtige Handlung, noch besonders auffallende Gestalten unser Interesse reizen, sondern nur ein, wenn auch gewöhnlicher Charakter, aber in voller Bestimmtheit, in seinem ganzen Thun und Treiben dargestellt ist. Aus der verschiedenen Auffassung des Lebens ergiebt sich denn auch für beide Klassen eine verschiedene Richtung der Darstellung. Denn während die stille Häuslichkeit und das gesellschaftliche Leben höherer Stände eine sorgfältige, feine Ausführung des Einzelnen, eine gewisse Zartheit des Pinsels und selbst der Farbenwahl erfordert, sagt jenem rohen und sorglosen Treiben mehr eine kecke, leichte Auftragung, ein geistreicher Pinsel zu. Indeß fehlt, wie man schon aus einer oben gegebenen Andeutung schließen kann, auch hier nicht eine dem kleinen Formate und der Gemüthsbehaglichkeit parallel laufende Genauigkeit und Sauberkeit der Detailbehandlung. — Die das Genre einleitenden niederländischen Maler waren die beiden Breughel (Vater und Sohn); die Hauptmeister der komischen Richtung in der Blüthe: Jan Steen, D. Teniers der jüngere, Adrian Brouwer, A. van Ostade; die Koryphäen des ernsteren oder höheren Genres: Terburg, Gerhard Dow, Gabriel Metsu, Mieris, Schalcken, Netscher, A. van der Werff.

Terburg ist der Schöpfer und Vollender der sogenannten Conversationsstücke, der gemalten Novellen, der Darstellungen aus der Sphäre der gebildeteren Gesellschaft und ihres

Verkehrs, wobei die Beobachtung maßvoller Bewegung, feinen Anstandes, gefälliger Aeußerlichkeit in Körperformen und Kleidungsstoffen als allgemeines Gesetz galt. In der typisch sicheren Ausprägung und Rundung seiner Vorwürfe übertrifft Terburg alle seine Fachkollegen, da er die Personen wie die Situationen auf dem kürzesten Wege, am schärfsten zu individualisiren und am feinsten zu charakterisiren verstand. Seine Gemälde sind Scenen von heiterer, ruhiger Stimmung, bedächtig, aber nie kleinlich im Styl, anmuthige häusliche Vorgänge mit Beziehungen, aus denen sich die Phantasie des Beschauers einen kleinen Roman zusammenlesen kann. Das Interesse für das Gemälde, welches unter dem Namen der „väterlichen Ermahnung" bekannt und zum zweiten Mal in Amsterdam, sowie in einer Copie von C. Retscher zu Gotha vorhanden ist, erhöht sich noch durch einen Umstand, der in der Regel dem Laien zuerst zu imponiren pflegt, durch die eminente Virtuosität, mit welcher der Künstler darin ein weißes Atlasgewand malte. In der That hat der Pinsel hier — und nicht minder, dürfen wir hinzufügen, in der Beobachtung der Luftperspective, sowie in der feinsten Abtönung, die in dem ganzen Bilde herrscht, überhaupt — den vollkommensten Sieg über die Natur gefeiert.

Das kostbare Bild hat bereits vor beinahe einem halben Jahrhundert einen Beschreiber gefunden, mit dem sich kein anderer messen darf. Wir lassen ihn daher, — es ist Goethe in seinen „Wahlverwandtschaften", — statt unsrer reden. „Einen Fuß über den andern geschlagen," sagt er, „sitzt ein edler ritterlicher Vater und scheint seiner vor ihm stehenden Tochter in's Gewissen zu reden. Diese, eine herrliche Gestalt, in faltenreichem weißen Atlaskleide, wird zwar nur von hinten gesehen, aber ihr ganzes Wesen scheint anzudeuten, daß sie sich zusammennimmt. Daß jedoch die Ermahnung nicht heftig und beschämend sei, sieht man aus der Manier und Geberde des Vaters; und was die Mutter betrifft, so scheint diese eine kleine Verlegenheit zu verbergen, indem sie in ein Glas Wein blickt, das sie eben auszuschlürfen im Begriff ist."

Aber welches der Inhalt der ermahnenden Worte ist, wer wollte es mit Bestimmtheit behaupten! Sollte der Papa vielleicht von einer kleinen Liebelei des Töchterchens, mit der die verlegene Mama, ohne zu zürnen, längst vertraut gewesen, Kunde erhalten haben und darüber seinen milden Tadel äußern? Oder ist das allerliebste Blondköpfchen vielleicht ein gar zu sorglos heiteres Kind, das noch immer nicht die gesetzte Dame vorstellen will, das noch munter springt und scherzt und die alten Tanten nicht nach Würden respectirt? Die Handgeste des Vaters wenigstens scheint in ihrem Ausdruck auf Worte hinzudeuten, die den Werth des Subtilen, Feinen, Präcisen, Maßvollen in irgend welcher Beziehung accentuiren und der Beachtung empfehlen. — Oder sollen wir gar nicht so weit gehen und den allereinfachsten, unschuldigsten Vorfall, der mit jungen Damen oft genug vorzukommen pflegt, und der dem männlichen Geschlecht und namentlich Respectspersonen stets ärgerlich ist, als Grund der väterlichen Ermahnung annehmen? Vater und Mutter, so könnte man wenigstens glauben, sind im Begriff auszugehen, und das Töchterchen soll sie begleiten. Sie sind fertig mit ihrer Toilette und erwarten nur noch den Anschluß des lieben Sprößlings, um das Haus zu verlassen. Aber

die holde Jungfrau will nicht erscheinen. Papa schreitet ungeduldig im Zimmer umher; Mama besänftigt ihn mit freundlicher Zusprache; aber die Erwartete kommt noch immer nicht. Da bleibt ihnen denn nichts anderes übrig, als selbst zum Rechten zu sehen; sie steigen die Treppe empor, um die Tochter aus ihrem Gemach abzuholen. Doch siehe da! In diesem Moment erst hat das Mädchen ihre Toilette beendigt, die schwierige, lange, lange Arbeit junger Damen! Es war auch kein kleines Stück, vielleicht gar ohne Hülfe damit zu Stande zu kommen. Oder war sie etwa gar, trotz der geraumen Zeit, noch nicht damit zu Ende, und mußten Vater und Mutter noch ein kleines Weilchen im Zimmer der Tochter Platz nehmen, bis diese bereit sei? Kurz, wie sich auch die Sache verhalten mochte, Papa ist nicht ganz zufrieden und findet sich veranlaßt, seinen ernst milden Strafsermon einzuschalten.

Das wäre wohl eine Erklärung; doch gänzlich — müssen wir gestehen — will sie uns selber nicht befriedigen. Wie käme Mama dazu, hier auf dem Zimmer der Tochter ein Glas Wein zu trinken? Sind die Personen überhaupt Vater, Mutter und Tochter? Liegt der Situation vielleicht etwas Spezielleres zu Grunde? Wir erinnern uns aus mannigfacher Lectüre, daß andere Erklärer über den besonderen Sinn der Scene im Ungewissen schwebten, und der Verfasser des „Wesens der Malerei", M. Unger, sagt geradezu: „Die sogenannte „väterliche Ermahnung" dieses Meisters, Terburg's, sollte sicher keine väterliche Ermahnung sein."

Wie es schon aus dem Charakter seiner Gemälde hervorgeht, war Terburg, dessen Leben in die Zeit von 1610 bis 1681 fällt, ein Mann aus der feinen und gebildeten Sphäre der Gesellschaft. Er stammte aus einer alten und angesehenen Familie aus Zwoll, studirte in Haarlem die Malerei und besuchte später Italien. Auch in Deutschland hielt er sich während seines Lebens längere Zeit auf; denn er malte in Münster im Jahre 1648 viele der Gesandten, welche damals wegen des westphälischen Friedensschlusses in dieser Stadt anwesend waren. Sein subtiler, geistreicher Pinsel mußte ganz besonders geeignet sein, die Züge der Herren Diplomaten wiederzugeben, und wir glauben nichts Falsches zu sagen, wenn wir die Meinung äußern, daß in seinen feinen, maßvollen Genrebildern selber, bei aller gemüthlichen Innigkeit derselben, ein gewisser Hauch diplomatischen Wesens walte. Auch ein größeres Gemälde aus Münster ist von ihm vorhanden, welches in 69 Portraitfiguren die Beschwörung des Friedens zwischen Spanien und den freien Niederlanden, welche am 15. Mai des vorher genannten Jahres daselbst stattfand, darstellt.

Auf Veranlassung des spanischen Gesandten begab sich der Maler von Münster nach Spanien, nach Madrid, wo ihm von Seiten des Hofes und der Aristokratie große Auszeichnung wiederfuhr. Da er hier jedoch als ein schöner und liebenswürdiger Mann in allerlei galante Affairen gerieth und gefährliche Eifersucht erregte, so mußte er sich vor den drohenden üblen Folgen nur alsbald durch die Flucht retten. Er ging zunächst nach London, dann nach Paris und zuletzt nach Deventer in seiner Heimath, wo er sich in Pracht und Wohlstand niederließ und zum Bürgermeister der Stadt ernannt für die ganze übrige Zeit seines Lebens verblieb.

Isaac blessing Jacob Isaac segnet Jacob

Isaac segnet Jacob,

von Jan Lievens.

Dieser Maler (geboren zu Leyden 1607, gestorben zu Antwerpen 1663) war einer der glücklichsten Nachahmer des Rembrandt, wiewohl nicht direct von diesem, sondern von van Schooten und P. Laßmann gebildet, und wenn er auch sein Vorbild nicht hinsichtlich der geistigen Kraft und Energie erreichte, so kam er ihm doch zuweilen (wie dies Waagen von einer in London befindlichen „Auferweckung des Lazarus" behauptet) in dem phantastischen Element der Auffassung und Beleuchtung sehr nahe. Wie so viele niederländische Meister seiner Zeit, war Lievens während mehrerer Jahre seines Lebens in London, wo man ihn schätzte, und wo er den König und die Königin portraitirte, thätig; später (1633) wählte er Antwerpen zu seinem stehenden Aufenthalt. Er malte biblische Gegenstände, Vorwürfe aus der Profangeschichte, Portraits und Landschaften. Die Berliner Gallerie besitzt eine kleine Landschaft von ihm, in welcher ein klarer, ebener Wasserspiegel zwischen Baumstämmen den gelblichen Glanz des Abends mit wunderbarer Wahrheit transparenten Beleuchtens zurückstrahlt, ein Bildchen von höchster Einfachheit der malerischen Mittel und entschiedenstem Ausdruck der Stimmung. Endlich auch versuchte sich Lievens, wie dies damals bei den Malern immer mehr überhand nahm, in Stichen und Radirungen, und zwar mit vielem Erfolge und ebenfalls in Rembrandt's Manier.

Man wird in dem Gemälde, welches unser Werk von ihm mittheilt, keinen Augenblick den Einfluß Rembrandt's und seiner malerischen Principien, sammt dem grünbräunlichen Tone, verkennen. Vergebens sieht man sich nach einer biblischen Gestalt um, wie der geläuterte Schönheitssinn der früheren Italiener sie auffaßte. Unter den Händen des Niederländers verwandelte sich der Vorgang aus dem patriarchalischen Orient in eine derbe, genreartige Scene seiner Heimath. Die Modelle dieser Figuren sind aus der Sphäre des gemeinen Lebens entlehnt, nach dem Eigensinne eines Naturalismus, der den höheren Geist und Beruf der Kunst mißachtete. Man begreift wohl den Grund der Opposition, die sich in der holländischen Schule gegen die seelenlose Benutzung abgebrauchter Typen aussprach, wird aber schwerlich den Contrast billigen, der diesen entgegengestellt wurde.

Indeß bleibt dem Werke des Lievens, auch bei dem Mangel höherer Bedeutung, ein Vorzug, der immerhin seine Geltung beanspruchen darf. Es ist die lebendige Wahrheit des Vorganges an sich. Sehen wir davon ab, wer unter den Personen vorgestellt sein soll, und halten wir uns nur an die Handlung selber, wie sie aus den Worten der Bibel heraustritt, so werden wir das charakteristische Element nicht vermissen. Ja in einem Punkte bekundet sich sogar eine große Feinheit der Auffassung, mag der Maler mit Bewußtsein oder instinktiv im Drange seiner plastischen Kraft gestaltet haben. Weder Jacob noch Rebecca schaut den armen blinden Sterbenden auf seinem Lager an, noch auch schauen sich beide unter ein-

ander selber an; sie blicken vielmehr zur Seite oder vor sich hin, ohne einen Gegenstand zu fixiren, ins Leere. Konnte der Maler wohl fühlbarer den Umstand ausdrücken, daß hier gegen den Alten ein Schelmenstück im Spiel sei? Diese schweigsame, das Auge abkehrende Scheu des Weibes und des Sohnes, zweier sonst auch noch von der Bedeutung des Momentes, wie natürlich, wenig gerührter Personen, charakterisirt die Handlung bis in eine ihren leisesten Nuancen. Vielleicht endlich auch ist der fahle Schein des Colorits kein ungeeigneter Ton, um die Stimmung einer Sterbescene hervorbringen zu helfen.

Abraham und Hagar,

von Govaert Flinck.

Wenn wir die äußerlichen und innerlichen Beziehungen der Maler zu einander prüfen und bestimmen, so dürften wir vielleicht nicht ganz mit Unrecht sagen können, Flinck sei gewissermaßen der van Dyck Hollands gewesen, ohne daß wir indeß ersterem damit irgend die Geistesgröße des letzteren vindiciren wollen; und Flinck verhalte sich zu Rembrandt ähnlich, wie van Dyck zu Rubens. Wie van Dyck zuerst seinen Lehrer Rubens, und oft bis zur Täuschung nachahmte, so auch Flinck den Meister, der ihn unterrichtete, Rembrandt; wie van Dyck später eine weichere Manier annahm und selbständig wurde, so desgleichen Flinck, der überdies dabei sich beeiferte, ein getreueres Studium der Natur, als es sein Lehrer besessen, walten zu lassen. Schon daß Govaert Flinck der Sohn reicher Eltern und von Kindheit an eine anmuthigere Existenz gewohnt war, als Rembrandt, mochte seinem Geiste einen milderen, schmelzenderen Grundton einimpfen, der in der Schule des Lehrers zwar eine Zeit lang forcirt wurde, später jedoch, als das innerste Element, wieder zum siegreichen Durchbruch und zur dauernden Prävalenz kam. An Talent mochte ihm unter den Schülern des Rubens freilich G. van den Eeckhout überlegen sein.

Unser Künstler war im Jahre 1616 zu Cleve geboren, sollte sich anfangs dem Kaufmannsstande widmen, folgte aber seinem Drange zur Malerei und studirte vornehmlich unter Rembrandt's Augen. Er erwarb sich einen guten Namen, so daß er die besondere Gunst des Churfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg und des Prinzen Moritz von Oranien genoß und zuletzt auch den ehrenvollen Auftrag erhielt, auf dem Stadthause zu Amsterdam zwölf Gemälde auszuführen, eine sehr umfassende Arbeit, die zwar seine eigentlichen Meisterleistungen zu Tage förderte, an deren Vollendung ihn jedoch sein im Jahre 1660 erfolgter Tod verhinderte. Daß Flinck ein edler, ernst gewissenhafter und für seine Kunst redlich begeisterter Mann gewesen, ist theilweise schon aus seinen Bildern zu erkennen, mehr aber noch aus einem Lebenszuge, der uns über ihn mitgetheilt wird. Als er nämlich Werke von van Dyck sah, hörte das, was er selber geschaffen, auf, ihm Zufriedenheit und Wohlgefallen zu erregen, und er fühlte mit Schmerzen, daß er mit seinen Fähigkeiten nichts geben könne,

Abraham & Hagar

was die Poesie, die Empfindungstiefe und die edle Erhabenheit des großen Meisters zu erreichen im Stande sei. Und gar erst Rubens mit seinen schwunghaften, kraftstrotzenden, titanischen Gemälden erschütterte ihn so gewaltig, daß er Pinsel und Palette fallen ließ, sein Haupt verhüllte und in düsterer Resignation beschloß, für immer der Malerei zu entsagen. Indeß war er doch, wenn auch mit bescheidenen Anlagen, zum Künstler geboren, und trotz des Zwiespaltes mit sich selbst, drängte ihn der innere Trieb bald genug wieder, in Farben zu gestalten.

Das erste Buch Mosis erzählt in seinem naiv ernsten Idyllenton die traurige Geschichte von der Verstoßung der Hagar mit ihrem Sohne Ismael durch den Erzvater Abraham. „Und Sarah sahe den Sohn Hagar's, der Aegyptischen (Magd), den sie Abraham geboren hatte, daß er ein Spötter war; — Und sprach zu Abraham: Treibe diese Magd aus mit ihrem Sohne; denn dieser Magd Sohn soll nicht erben mit meinem Sohne Isaac. — Das Wort gefiel Abraham sehr übel, um seines Sohnes willen. — Aber Gott sprach zu ihm: Laß dir's nicht übel gefallen des Knaben und der Magd halber. Alles, was dir Sarah gesagt hat, dem gehorche ... — Auch will ich der Magd Sohn zum Volk machen, darum, daß er deines Stammes ist. — Da stand Abraham des Morgens frühe auf und nahm Brod und eine Flasche mit Wasser und legte es Hagar auf ihre Schulter, und den Knaben mit, und ließ sie aus. Da zog sie hin ...."

Der Maler faßte den Vorgang in schöner Lebenswahrheit auf, d. h. in der Lebenswahrheit der Handlung und des physiognomischen Ausdruckes der Personen, so weit er sich auf letztere bezieht. Eine Scene im Charakter der alten Patriarchentage aus dem Orient ist es freilich nicht, so wenig, als der Künstler von dem naturalistischen Princip seiner Schule und von den Kostümbegriffen derselben abwich. Der prächtige, pelzbesetzte, dunkelcarminfarbene Ueberwurf, sowie das geschmückte Untergewand des Erzvaters, das grüne, moderne Kleid der Hagar und gar erst der bunte, cochenillefarbene Aufputz des kleinen Ismael schmecken in naivster Weise nach dem Garderobenschrank des phantastischen Rembrandt. In der Wahl der Gestalten und Köpfe jedoch folgte Flinck einem etwas edleren Styl, als sein Lehrer zu thun pflegte. Denn wenn auch Hagar mit ihrem Sohne in ihrem niederen Typus an das wandernde Zigeunerthum erinnert, was man hier vielleicht sogar mit einer sinnig charakteristischen Absicht des Künstlers in Verbindung bringen könnte, so macht doch Abraham selbst einen verhältnißmäßig recht würdigen Eindruck. Auch die Pinselführung ist weich und gefällig.

Mit Bekümmerniß zeigt die arme Hagar auf ihren weinenden Knaben, um das Mitleid des Erzvaters für ihn rege zu machen. Doch vergebens. Denn wenn Abraham auch nicht die Miene des strengen, finstern Tyrannen annimmt und eine gewisse Milde verräth, so sieht man doch, daß er einer unabweisbaren Nothwendigkeit nachgeben muß und die sanftere Regung in seinem Innern nach Möglichkeit zurückdrängt.

Die Rundung der Gruppe spricht gewiß jeden Beschauer an; indeß konnte der Maler sich nicht über die natürlichen Schranken seiner Befähigung erheben. Seine Auffassung steigert

sich nicht in's Großartige, Geniale, Ergreifende, sondern giebt den Vorgang in der Anschauungsweise eines weniger mit Phantasie und Empfindungstiefe, als mit Fleiß und Verstand componirten Genrebildes aus dem schlichten Alltagsleben. Selbst die Farben, so harmonisch sie zusammenstimmen, und so bescheiden sie in ihrer Buntheit behandelt wurden, haben statt der Poesie einen Anflug von Nüchternheit, das Merkmal der Talente zweiten Ranges, die durch reflectirende Absicht zu ersetzen suchen, was das Genie in seinem warmen, seelenvollen Drange instinctiv schafft.

Die heilige Anna und Maria,

von demselben.

Die alte Legende, welche sich der biblischen Erzählungen bemächtigte, verfehlte nicht, auch die darin vorkommenden Personen mit ergänzenden Zügen und äußeren Lebensverhältnissen auszustatten. Sie ließ Maria, die Mutter des Heilands, ihrerseits eine Mutter finden in der heiligen Anna und berichtete Vieles von der frühen Jugend der Jungfrau, die den Welterlöser zu empfangen bestimmt war.

Govaert Flinck malte hier aus dieser Legende eine idyllische, einfache und liebliche Familienscene, malte die heilige Anna, wie sie die kleine Maria lesen lehrt. Die Mutter ist eine Matrone in einer Art Nonnentracht, mit einem Gesicht voll schlichter, kräftiger und edler Naturwahrheit und von gemüthvollem Ausdrucke; sie hat, als ob die eigentlich unterweisende Lectüre vorüber sei, ihre Brille abgenommen und hört mit sichtbarer Zufriedenheit dem kleinen naiv achtsamen, blondgelockten Mädchen zu, das an ihren Schooß sich lehnend aus einem Büchlein vorliest, und das sie mit der Rechten herzlich umfangen hält. Es ist nichts weich Sentimentales in dem Bilde, statt dessen ein frischer, gesunder Realismus und eine ächt herzige Gefühlsinnigkeit. Die vielleicht an sich etwas schroffen Farbengegensätze werden durch ein gut beobachtetes Helldunkel abgetont, gemildert und zusammengefaßt; die kräftige, breite Pinselführung verleiht dem Ausdruck des Lebensfonds eine wärmere Unmittelbarkeit.

Eine lustige Gesellschaft,

von Gerhard Honthorst.

Wir haben von diesem Niederländer und seinen Werken schon früher ausführlicher gesprochen und ihn als einen Maler bezeichnet, der den Italienern nachfolgte und sich namentlich nach Caravaggio entwickelte. Seine „lustige Gesellschaft" trägt die Jahreszahl 1664, ist also in der letzten Lebenszeit des Künstlers, da er bereits 72 Jahr alt war, gemalt. Kriegsleute und Weiber ergötzen sich bei Spiel, Wein und Gesang, eine Scene der ganzen irdischen

A merry Party

Glückseligkeit des Menschen, von tüchtiger Behandlung, aber weder von derb komischer, noch auch von höherer und feinerer Auffassung, sondern mehr im Charakter lasciven Leichtsinns gedacht.

Einer Erklärung bedarf der Vorgang kaum, und er macht sich um so mehr und um so deutlicher verständlich, als ihn der Maler mit bewegter Lebendigkeit und mit scharfer Bestimmtheit in den Gestalten und ihren Zügen ausführte. Das Puffspiel zwischen der einen der drei Frauenspersonen und dem jungen Fant, der, dem Beschauer den Rücken zukehrend, sich in nachlässiger Attitüde auf den Tisch stützt, scheint sich einer bedenklichen Krisis zu nahen; die Aufmerksamkeit der Herumstehenden ist sichtbar auf das höchste gespannt, und eine lustige Erwartung spricht aus ihren Mienen: vielleicht steht mit dem Gewinne eine artige Wette in Verbindung. Es gilt dabei offenbar ein genaues Aufpassen, als ob der Versuch eines kleinen Betruges von Seiten des männlichen Spielers nicht ganz unter die Unmöglichkeiten gehörte. Seine Gegnerin blickt ihm, ehe sie den neuen Wurf wagt, ziemlich scharf auf die Finger, mit denen er eben die Steine rückt; ihre Physiognomie deutet Mißtrauen und prüfende Ueberlegung an. Das junge Weib, in der Nebengruppe zur Seite, mit der Mandoline auf dem Schooß, läßt sich mit vielem Behagen die Courtoisie eines muntern, derben Kriegsgesellen gefallen. Sicher hat sie ein launiges Lied vorgetragen, und sie soll sich dafür mit einem guten Trunke Weins erquicken. Sie wird den Trunk nicht ausschlagen; denn Ziererei und Sprödigkeit scheinen nicht unter die Eigenschaften ihrer Natur zu gehören. Vielleicht hat sie auch dem Glase vorher schon ein wenig zugesprochen: ihr Auge und ihre Züge strahlen von freudiger, hingebender Ausgelassenheit.

Soldatenblut — leichtes Blut! Das ist der Sinn dieser Scene. Mars und Venus finden sich überall und rasch zusammen, und der Krieger nimmt im Fluge mit, was ihm die kurze Frist der Einquartierung Ergötzliches beut. Bald genug wieder tönt das schmetternde Signal, das ihn hinaus und dorthin ruft, wo die „ehernen Würfel des Todes" fallen.

Soldaten in einem Bauernhause,

von Anton Palamedes.

Ebenfalls eine Einquartierungsscene, jedoch von ganz anderem Charakter; denn im Hause des armen Bauern ist wenig Vergnügen zu erobern, und der Soldat muß zufrieden sein, wenn er nur Obdach hat und am wärmenden Kamine sitzen kann.

Palamedes stammt aus einer Malerfamilie und war im Jahr 1604 zu Delft geboren. Von seinem Leben hat die Nachwelt wenig Kunde erhalten; wir wissen nur, daß er 1636 Mitglied der Akademie seiner Vaterstadt, 1673 ihr Director wurde und 1680 starb. Seiner Richtung nach schließt er sich den Genremalern an, die ihre Vorwürfe hauptsächlich aus der heiteren und humoristischen Sphäre des Lebens entlehnten, und in dieser Sphäre wiederum

waren es die militärischen Vorkommnisse, mit denen sich sein Pinsel am meisten beschäftigte. Er malte zahlreiche Soldatenscenen, gewöhnlich das ruhige und ergötzliche Zusammensein der Kriegsleute. Auch existiren von ihm Darstellungen von Kämpfen, z. B. der Tod Gustav Adolph's, ferner Conversationsstücke, endlich Bildnisse; Alles voll Leben und Ausdruck, so daß er eine achtbare Stelle in der Kunstgeschichte einnimmt. Als eines seiner schönsten und reichsten Gemälde rühmt man eine Composition, die von L. Lempereur unter dem Titel: „Le festin espagnol" als Seitenstück zum „Liebesgarten", nach Rubens, gestochen worden.

In der Bauernstube, in welcher hier die Soldaten des Malers campiren, sieht es ziemlich öde und finster aus. Ein dunkler Schatten füllt den Raum, der tief zurückgeht, und umschleiert den größten Theil der Figuren der Art, daß sie dem schärferen Blick erst nach und nach ein wenig heraustreten und dem Beschauer faßbar werden. Ganz im Hintergrunde sitzen drei Personen an einem Tisch, während ein Soldat von vorn her auf sie zuschreitet. Wer sie sind, ist schwer zu sagen, da ihre Umrisse, wie es gewiß auch in der dem Naturssinn folgenden Intention des Malers lag, wenig Bestimmtes erkennen lassen. Vielleicht Fremde oder Reisende, die hier einkehrten, man könnte sie fast für pilgernde Klosterleute halten, und die jener Soldat möglicher Weise um ihre Legitimation fragen wird, da im Kriege ein wachsames Auge von nöthen ist. Doch dürfte es ihm wohl auch in der Nähe schwer werden, ihre Züge genau zu prüfen, wenn er sie nicht zuvor hinaus an's Tageslicht treten läßt.

Deutlicher schon werden drei Kriegsknechte rechts an einem Kamin mit hohem Rauchmantel, in dem jedoch das Feuer erloschen zu sein scheint, sichtbar. Sie mögen das Ungemüthliche der Behausung lebendig genug empfinden und warten vielleicht schon mit verdrießlicher Laune auf die Ankunft frischen Brennmateriales. Die im Vordergrunde vor ihnen liegende Trommel zeigt uns an, daß auch der Befehlshabende, der die Signale geben läßt, in dieser unfreundlichen Wohnung sein Quartier hat.

Ja, hier links können wir ihn in der That selber erblicken. Er sitzt auf einem Stuhle und kommt mit seinem gelben Kriegsrock, seiner blauen Schärpe und seinem großen Hute mit langer blauer Feder am entschiedensten aus dem allgemeinen Dunkel hervor. Schlimm nur, daß er unsrer Neugier trotzdem noch einen Possen spielt und uns dem Rücken zukehrt. Doch wir können uns seine Physiognomie leicht ergänzen; seine wuchtigen Körperformen helfen unserer Phantasie nach. Sein Gesicht ist sicher das eines derben Haudegens, etwa wie das des Wachtmeisters, den uns die Bühne in „Wallenstein's Lager" zu präsentiren pflegt. Die unerschütterliche und imponirende Haltung, mit der er seinen Sitz inne hat, und die stolze Nonchalance, die in der Positur seines vorgestreckten und energisch den Boden behauptenden rechten Beines liegt, lassen auf einen Kriegsmann schließen, der wenig Umstände macht und öfter in barscher als wohlwollender Laune ist.

Wir haben daher wenig Zuversicht, daß er die beiden Bauersleute, die neben ihm stehen, und die, Vater und Sohn, wie es scheint, in devoter Ergebenheit ein Gesuch an ihn stellen, gnädig und willfährig bescheiden wird. Es müßte denn sein, der Alte bäte, ob er

Soldats et Paysans

Soldiers and Peasants — *Soldaten und Bauern*

dem Sohn die Ehre angedeihen lassen wolle, in Seiner Gnaden Compagnie Dienste nehmen zu dürfen. Doch wir möchten kaum glauben, daß es sich um eine solche Bitte handle. Vielmehr hat es den Anschein, als wünsche der Vater für den jungen Burschen, der im Reiseanzug mit Sack und Pack dasteht, von dem Offizier einen Geleitsbrief zu erwirken, um ohne Besorgniß vor gewaltsamer Werbung fortziehen zu dürfen. Ob der gestrenge Herr das Gesuch gewährt, wird sicher mehr von einem momentanen Belieben seiner Stimmung, von einem zufälligen Eindruck oder Einfall abhängen, als von einer wohlwollenden Berücksichtigung der Verhältnisse. Im Kriege, heißt das alte Sprüchwort, schweigen die Gesetze, um wie viel mehr nicht erst die Maßnahmen des Wohlwollens.

Die feine und schwierige Behandlung des in dem Gemälde prädominirenden Halbdunkels gehört unter die malerischen Kunststücke, welche durch die Rembrandt'sche Schule in den Niederlanden aufkamen und die Virtuosität der Technik herausforderten. Es ist damit die Gelegenheit und Grundlage zu eben so eigenthümlichen als interessanten Effecten gegeben. In der Pinselführung verbindet Palamedes lebhafte Frische mit Glätte und Sauberkeit.

Das Bildniß eines Geistlichen,

von Ferdinand Bol.

Ferdinand Bol, ein sehr geschätzter Maler und Kupferätzer, war in Dortrecht geboren im Jahre 1610 und studirte unter Rembrandt's Anleitung. Viele seiner Gemälde kamen denen seines Lehrers im Colorit und im Chiaroscuro sehr nahe, doch ist er, wie dies auch das in der Ueberschrift genannte Genreportrait beweist, in der Vermalung reicher und in den Formen mäßiger als Rembrandt.

Dieser geistliche Herr ist kein heiliger Hieronymus, der unter Entbehrungen jeglicher Art in der öden Einsamkeit der Wüste wohnt, abgezehrt und von dürftigem Gewand umhüllt, und der mit visionärem Geiste über den heiligen Büchern des Glaubens brütet. Der Mann der Kirche, den Bol darstellte, sitzt in einem wohnlichen Studiengemach auf einem weichen, bequemen Sessel und in glänzenden Kleidern. Sein langer dunkelcarminfarbener Sammetmantel mit reicher Einschlag-Bordure hängt lässig und geschont hinter ihm über die Lehne des Stuhles herab. Die Züge des Gesichtes sind von kräftigem Schnitt und dabei von mildem, gutmüthigen Ausdruck; sie tragen das Gepräge eines behäbigen, gesunden Greisenalters; das kurze weiße Haar ist weich und wollig; der Bart ebenfalls kurz und sparsam. Der geistliche Herr, die Brille auf der Nase, liest mit gespannter Aufmerksamkeit in einem großen Folianten, der vor ihm auf einem etwas erhöhten Pulte aufgeschlagen liegt; zweifelsohne das Werk eines alten Kirchenvaters, aus dem er Stoff zu einer Kanzelrede zu schöpfen gedenkt, schwerlich zu einer theologischen Polemik, für die sein gesänftigtes Temperament kaum noch Neigung zu haben scheint.

Das Gemälde ist offenbar ein Portrait, dessen Treue durch die harmonische Lebenswahrheit und Lebendigkeit der Züge verbürgt wird. Nichts desto weniger erhob es der Maler durch seine geistreiche Auffassung zu einem edlen, würdigen und abgeschlossenen Genrebilde, welches die Thätigkeit aufmerksamen und besonnenen Studirens in schöner, plastischer Natürlichkeit ausspricht. Wir können sogar wahrnehmen, daß der Dargestellte halb laut liest, so klar ist die Idee einer leisen Bewegung des Unterkiefers und der Lippen ausgeprägt.

Die technische Behandlung legt ein glänzendes Zeugniß für das Talent des Meisters ab. Die Carnation und die Gewandstoffe sind ungemein frisch und kräftig gemalt, und doch zugleich mit einer Glättung und einem Schmelz, der sich in wohlthuendster Weise dem Auge des Beschauers einschmeichelt.

Winterlandschaft,

von Nicolas Berchem.

Wir haben bisher unsere Achtsamkeit gelegentlich immer darauf gerichtet, an Namen, mit denen sich die Erinnerung an eine besondere Erweiterung der malerischen Vorwürfe oder an eine particuläre Entwickelung verknüpft, eine flüchtige, kunstgeschichtliche Bemerkung anzureihen. So werden wir bei Berchem auf eine Gattung von Bildern hingewiesen, die erst jetzt, um die Mitte oder von der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts an, in Pflege und Aufnahme kommt. Bisher entwickelten sich Landschaft und Genre getrennt; in Landschaften war die Staffage meist nur ein höchst äußerliches Beiwerk, um Vordergründe zu füllen, oder um anzudeuten, daß die dargestellte Natur keine menschen- und wesenleere Wüste sei; in Genrebildern dagegen vertrat die Landschaft selten mehr als die Stelle eines unerläßlichen Hintergrundes.

Jetzt beginnt man in den Niederlanden beiden Theilen gleiche Aufmerksamkeit zu schenken, und es entsteht eine innige, auf gleiche Berechtigung, sowie auf bewußte künstlerische Prinzipien begründete Verbindung von Landschaft und Genre, eine Gattung, in welcher die Landschaft durch die darin vorgestellten Figuren ihre besondere Bedeutung empfängt, während auf der anderen Seite die Scenen des menschlichen Verkehrs in landschaftlicher Stimmung aufgefaßt werden. Im Grunde geschah hiermit nichts anderes, als was sich etwa fünf und zwanzig Jahr früher, namentlich durch die großartigen Bestrebungen des Nicolas Poussin, für Landschaft und Historie realisirt hatte, und was für Genre und Landschaft selbst in Italien durch viele Bilder von Salvator Rosa höchstens um ein Decennium früher errungen war. Nur ist die Differenz zwischen dem malerischen Charakter eines Salvator Rosa und dem friedlichen Ideenkreise der Niederländer, welche die Genre-Landschaft behandelten, und unter denen Joh. Bapt. Weenix und Berchem besonders hervorragen, eine so bedeutende und eigenthümliche, daß man dabei schwerlich sogleich an ihre allgemeine kunstprincipielle Aehnlichkeit denkt.

A Philosopher *Ein Philosoph*

Im Uebrigen lieben es die genannten Niederländer, um des poetischen Eindruckes ihrer Bilder gewisser zu sein, südliche Gegenden zur Scene zu wählen, und in ihren Genrevorgängen treffen wir häufig das stille Behagen arkadischer Zustände oder frohen Naturgenusses: wir sehen Hirten mit ihren Heerden, Jagdgesellschaften, Gruppen von Reisenden und dergleichen, und diese Vorwürfe schreiten die ganze Stufenleiter anmuthiger, idyllischer und verwandter Situationen durch und empor bis in das Grenzgebiet der eigentlichen Historie, bis zur antiken oder romantischen Sage.

Nicolas Berchem oder Berghem, dessen Werke von den Liebhabern immer noch sehr gesucht und hoch bezahlt werden, war zu Harlem im Jahre 1624 geboren und starb auch daselbst im Jahre 1683. Nachdem er den Unterricht seines Vaters, eines mittelmäßigen Malers lebloser Gegenstände, genossen, vervollkommnete er sich hauptsächlich in den Schulen der Meister van Goym, eines tüchtigen Landschafters, und des oben schon genannten nicht unbedeutenden Künstlers Joh. B. Weenix, der ganz besonders im Thierfach Ausgezeichnetes leistete. Jener Vater Berchem's hieß Peter Klaaße oder Peter von Harlem, und man darf nicht mit Unrecht fragen, wie der Sohn zu einem ganz anderen Namen gekommen. Eine kleine Anekdote, die sich in den biographischen Nachrichten über die Künstler der Vergangenheit fortgepflanzt hat, bemüht sich, darüber Auskunft zu geben. Als der junge Nicolas nämlich noch unter van Goym studirte, erzählt man, hatte er einmal daheim ein kleines Vergehen begangen, wofür ihn der Vater züchtigen wollte. Nicolas entwischt, der Vater läuft hinter ihm drein und verfolgt ihn bis zur Werkstätte des Lehrers, wohin der Sohn seine Flucht richtet. Van Goym, der den talentvollen Schüler liebte, hielt nicht nur den Vater zurück, sondern rief auch noch, um den jungen Nicolas vor der Wuth des Verfolgers ganz sicher zu stellen, im Umwenden seinen anderen Schülern rasch zu: „Berg hem!“ (Verberget ihn!) Und in Folge dessen soll der Maler den Namen Berghem (oder Berchem) empfangen und behalten haben. Wir möchten indeß glauben, daß die ganze Anekdote weit eher aus diesem Namen, um ihn zu erklären, entstanden sei, als umgekehrt der Name aus dem in ihr mitgetheilten Vorfall; und man muß dabei an die hypothetisch combinirenden und zuweilen rein erfindenden Commentare gewisser Philologen zu manchen Stellen alter Autoren denken.

Von seinem sonstigen Leben ist wenig bekannt; man weiß nur, daß er sich rasch entwickelte, daß er bald auch zu Ruf gelangte, daß er mit großem Fleiß seiner Kunst oblag, und daß er sich nicht allzu glücklich verheirathete. Sein Frau quälte ihn namentlich durch ihren Geiz und ihre Habsucht; sie gönnte ihm keinen Augenblick Erholung, drängte ihn fort und fort zur Arbeit, um unablässig Geld zu erwerben, und beherrschte ihn der Art, daß sie sich zugleich jeder Zahlung, die er als Honorar in Empfang genommen, bemächtigte. Es schmerzte ihn dies darum am meisten, weil er auf solche Weise verhindert war, eine kleine Liebhaberei, die er hatte, nach Lust befriedigen zu können, die Liebhaberei für Kupferstiche. Es blieb ihm nichts Anderes übrig, als vorkommenden Falles Geld von seinen Schülern zu borgen, die ihm auch mit Vergnügen ihre Baarschaft zu Gebote stellten, da sie den edlen,

sanften und kunstbegabten Mann wie einen Freund und Vater liebten. Um seine Anleihen zurückzuerstatten, mußte er dann immer, wenn er Gemälde verkaufte, seine Frau über den Ertrag derselben täuschen. Mit der Zeit indeß gelangte er auch wohl auf diesem Wege zu einer ganz schätzbaren Sammlung, die nach seinem Tode sehr theuer bezahlt wurde. Wie sehr ihn die Frau, was sie bei seiner Liebe zur Kunst sicher nicht nöthig gehabt hätte, zur Arbeit trieb, geht aus einem kleinen anekdotischen Zuge hervor, den man von ihr mittheilt. Sie bewohnte, heißt es, aus ganz besonderer Absicht ein Zimmer über seiner Malerwerkstätte. Hier merkte sie Alles, was unter ihr vorging, und wenn sie ihren Mann nicht singen und arbeiten hörte, so klopfte sie mit einem Stocke heftig auf den Boden, um ihn an den Gelderwerb zu mahnen. Auf diese Weise kam er fast nie aus seiner Werkstätte, und es war ein Glück für ihn, daß er die Natur früher bei einem langen Aufenthalte auf dem Schlosse Bentheim genau beobachtet und kennen gelernt hatte. Manchem könnte es sogar scheinen, als ob in seinen Bildern doch hier und da Spuren vorhanden wären, daß er die Natur zum Theil mehr aus der Erinnerung als aus stets gegenwärtiger und directer Anschauung gemalt habe; eine gewisse Glätte und gewisse conventionelle Züge in einzelnen Formen, z. B. in den Bäumen, würden sich als Argument für diese Meinung vielleicht nicht ohne Vortheil ausbeuten lassen.

Am meisten zeichnete sich Berchem in Landschaften mit Thieren und Hirtenstücken aus. Seine Manier ist ungemein gewandt und heiter; der Pinselstrich fett und glatt, das Colorit sehr lebhaft. Wenn wir den spezifischen Eindruck seiner Technik, mit dem sie auf unser intimstes Empfinden wirkt, annäherungsweise bezeichnen sollen, so möchten wir fast sagen, seine Bilder mutheten uns an, als ob sie auf einen metallenen Grund, z. B. auf Blech, gemalt wären; die Töne haben zuweilen einen Anflug von lackirtem Wesen. Dabei aber bekunden seine Figuren eine große Leichtigkeit, wie in der Erfindung, so in der Zeichnung und Gruppirung, und seine landschaftlichen Linien, seine Terrain-Combinationen besitzen eine schöne Gefälligkeit und Mannigfaltigkeit. Oft blickt daraus die Idee einer südlichen, italienischen Naturformation hervor.

Auch die Winterlandschaft, die im Stahlstich beigegeben wurde, theilt die meisten der eben genannten Vorzüge. Der Stahlstich vergegenwärtigt die Formen der Composition zur Genüge, und nicht minder erkennt man darin die einzelnen Züge der Staffagefiguren. In dem Gemälde selbst empfindet man vorzugsweise den Charakter des Wetters, man merkt deutlich, daß sich die Atmosphäre zum Schneefall neigt. Der Frost hat nachgelassen; die Sonne blickt ein wenig mit wärmerem Strahl hervor, und auch der Wind, der die Mühle auf dem Berge treibt, das verschneite Gezweig beugt und den Rauch der Kalköfen im Hintergrunde mit sich fortnimmt, scheint mit wärmerem Athem zu wehen. Der bleifarbene Wolkenhimmel enthält, trägt offenbar noch ungeheure Schneemassen in seinem Schooße. In dem rüstigen Gebahren der allerliebsten Figuren, die besonders den Vordergrund beleben, spricht sich deutlich die Idee aus, daß der Winter keineswegs den menschlichen Verkehr zu unterbrechen im Stande

Paysage d'Hiver

Winter Landscape — Winterlandschaft

sei, und daß er dem Vergnügen der Jagd und des Eislaufens die erwünschte Gelegenheit gewähre. Die Formen des Terrains haben einen heimathlichen Charakter von kleinem, aber sehr gemüthlichen und wohnlichen Ausdruck.

Bildniß einer alten Frau,

von Gerard Dow.

Wie viele Enkel und Urenkel mag dieses gute, steinalte Mütterchen schon erblickt, wie viele, viele Menschen mag sie schon haben zur Grube fahren sehen! Ist sie doch selber schon ein Bild der Verschollenheit; ihre Züge sind mit zahllosem Gefältel übersäet, den Spuren eben so vieler Jahre; ihr Auge scheint matt und theilnahmlos nieder; der fahle Ton ihres Gesichtes trägt bereits den Stempel der baldigen Auflösung und ist von dem kalten Athem des inneren Frostes angeweht, gegen den alles Pelzwerk, das ihren Kopf und Leib umhüllt, nichts vermag. Wir erblicken in ihr die Ruine eines Menschenlebens, das seine Freuden und Leiden hatte in einer Zeit, die am fernen, fernen Horizonte liegt und vielleicht kaum mehr am matten Strahl der Erinnerung ein deutliches Bild erkennen läßt. Noch bedeutsamer aber als dieser geistige Sinn des Portraits ist die außerordentliche Feinheit der Ausführung; denn der Meister, der es malte, ist Gerard Dow, ein Künstler, den man als den Gründer und größten Virtuosen einer eigenthümlichen Behandlungsweise bezeichnen kann.

Gerard Dow (auch Donw oder Dou) war der Sohn eines Glasmalers und zu Leyden geboren im Jahre 1613. Seine Studien machte er bei Rembrandt, von dem er sich die Lebhaftigkeit und Harmonie der Farben, sowie die Kunst des Helldunkels aneignete, in der sonstigen Behandlung aber gänzlich abwich, indem er darauf ausging, im kleinsten Formate die kleinsten Züge der Natur nachzubilden. Seine Detailausführung grenzt an's Wunderbare. Natürlich bedurfte er zu seinen Gemälden deshalb auch eine beträchtliche Zeit, und es ist eine sprüchwörtlich gewordene Anekdote, daß er einmal an einem Besenstiel (wahrscheinlich auf dem jetzt in Paris befindlichen Bilde, welches seine Familie darstellt) drei volle Tage malte. Diese ungeheure Langsamkeit war zugleich der Grund, daß seine kleinen Portraitbilder meist verdrießliche, melancholische und unfreundliche Physiognomieen zeigen. Denn er langweilte die Personen, die ihm saßen, durch sein unsäglich peinliches Verfahren der Art, daß ihre sonst vielleicht lieblichen Züge in der Qual des Ausharrens matt, stumpf und trübselig wurden und dadurch ihr natürliches Aussehen verloren.

Die Natur seiner Bilder erforderte, während sie in Arbeit waren, nicht minder die höchste Sorgfalt in äußerlicher Beziehung, und besonders mußte er sie vor dem Einflusse des Staubes bewahren. Wir lesen unter Anderem, daß er, wenn er die Staffelei verließ, das Gemälde, an dem er malte, nebst Pinsel und Palette in ein Kästchen verschloß, und daß er, wenn er in sein Zimmer trat, nicht eher an die Arbeit ging, als bis der Staub, den er

vielleicht durch seinen Schritt verursacht, sich wieder gesetzt hatte. Um die Uebertragung der Gegenstände auf das von ihm beliebte Format zu erleichtern, soll er auch die Erfindung gemacht haben, sich eines Netzes von Seidenfäden zu bedienen oder eines Spiegels, der die Objecte schon verkleinert zeigte. Trotz der Mühsamkeit seiner Arbeit indeß lieferte er eine nicht unbedeutende Zahl von Werken, da ihn ein beispielloser Fleiß beseelte, und es liegt in der That etwas Rührendes in der Geduld, die ein Künstler während eines langen Lebens anwendet, um zarte Bildchen zu schaffen, deren außerordentliche Feinheit die Prüfung mit dem Mikroskop nicht zu scheuen braucht.

Die Werke Dow's fanden schon zu den Lebzeiten des Malers eine hohe Werthschätzung, und man bezahlte sie mit sehr beträchtlichen Summen. Daher hinterließ der Künstler auch, als er um das Jahr 1680 starb, ein großes Vermögen.

Seinem Charakter nach gehört Dow, wie wir schon früher einmal bei Nennung seines Namens andeuteten, dem ernsteren, höheren Genre an. Er malte indeß keineswegs etwa Scenen aus dem Leben der vornehmeren Stände, wie z. B. Terburg, sondern vorzugsweise Stoffe aus den niederen Verhältnissen der häuslichen Sphäre, in denen jedoch nicht die humoristische oder burleske Behandlung eines Jan Steen oder Teniers oder Ostade, sondern eine zartere, mehr gemüthliche Auffassung vorherrscht. Das, was die poetische Seite einer stillen Häuslichkeit ausmacht, kommt in seinen Bildern am meisten zum Ausdruck: der liebevolle Sinn für das Unbedeutende, Geringfügige und selbst für das Leblose, für die Gegenstände des täglichen Gebrauches, denen die unübertreffliche Sauberkeit der Behandlung ein ganz eigenthümliches, man könnte sagen, naives Interesse zu verleihen weiß. Terburg malt sinnreiche novellistische Pointen, Dow die Scenen und Vorkommnisse der schlichtesten Alltäglichkeit, aber, wie schon bemerkt worden, ohne den mindesten niederen Anstrich. Seine Situationen sind die harmlosesten von der Welt und dabei von liebenswürdiger Gefälligkeit. Nirgends läßt sich ein nachtheiliger Einfluß des mühsamen Fleißes, mit dem er zu Werke ging, spüren; nirgends eine Steifheit oder Absichtlichkeit. Seine Gestalten sind in Geberde, Gruppirung und Ausdruck von der zwanglosesten und unmittelbarsten Natürlichkeit beseelt. Sein Colorit ist frisch, warm und lebendig, und die besonderen Beleuchtungseffecte, unter denen er seine Situationen mitunter aufzufassen liebt, z. B. durch Kerzenschein, machen die Wirkung vollendeter Wahrheit. Unter seine berühmtesten Gemälde zählt man namentlich die „kranke Frau" in Paris und die „Abend- oder Mädchenschule" im Museum zu Antwerpen.

Auch die Berliner Gallerie besitzt außer dem „Bildniß der alten Frau" noch einige reizende Bildchen von Dow. Wir nennen nur eines, welches eine Speisekammer mit allerlei Vorräthen und Gefäßen, besonders einen prächtigen Kupferkessel, vorstellt, in deren zarter Ausführung der Pinsel des Meisters alle seine Kunst erschöpfte. Die Köchin öffnet so eben die Thür, mit einem Licht in der Hand, von dessen Schein ihr gutmüthiges Gesicht auf's artigste beleuchtet wird. Aber sie naht mit leiser Vorsicht, um das kleine Mäuschen nicht zu verscheuchen, das sich inzwischen wacker an den Speisen gelabt hat und so eben seinem sicheren

Verderben in der drohenden Falle entgegengeht. Die heimliche Stille, das zarte Helldunkel und das naiv saubre Detail erzeugen in der Seele des Beschauers eine überaus wohlthuende und behagliche Stimmung.

Der Angler,

von Gottfried Schalcken.

Die Werke dieses Meisters, der besonders die Kunst sinniger Lichteffecte übte, waren ebenfalls von jeher eine gesuchte und theuer bezahlte Passion der Liebhaber.

Schalcken gehört schon einer etwas späteren Zeit an, indem er im Jahre 1643 zu Dortrecht geboren wurde. Er lernte die Malerei bei Hoogstraten und Gerard Dow, der ihn neben Mieris und Metsu zu seinen besten Schülern rechnen durfte. Anfangs soll er, wie wir lesen, den Rembrandt nachgeahmt und nach einer pikanten Originalität gestrebt haben, und zwar in Gemälden von umfangreicher Dimension; bald jedoch fand er die seinem Talent angewiesene Bahn und schuf meist nur noch Bilder in kleinem Formate, feinere Genrebilder, die seinen Namen schnell berühmt machten.

Lange Zeit lebte Schalcken in England, wo er unter anderem das Portrait des Königs Wilhelm III. in natürlicher Größe malte, und zwar mit Kerzenbeleuchtung. Man erzählt dabei die Anekdote, daß er einmal bei einer Sitzung den Monarchen die Kerze so lange halten ließ, bis sie abgebrannt war, und das heiße Wachs ihm auf die Hand lief, ein Verstoß, den ihm die vornehme Welt des Hofes nie verzieh. Ebenso theilt man als einen charakteristischen Zug von Schalcken mit, daß er den Personen, die er portraitirte, die Sitzungen für die Ausführung der Arme und Hände zuweilen ersparte. Als sich einst eine schöne, vornehme Dame, die vorzüglich schöne Hände hatte, von ihm malen ließ, äußerte der Künstler, nachdem der Kopf vollendet war, in seiner wunderbaren Naivetät, er bedürfe ihrer nun nicht weiter zu den Armen und Händen, da er letztere nach dem Modell seines Bedienten abzuconterfeien pflege. Si fabula vera!

Auch in Düsseldorf hielt sich Schalcken einige Zeit auf und malte hier eine Reihe schöner Werke für den kunstsinnigen Churfürsten Johann Wilhelm, der ihn durch glänzende Belohnung ehrte. Die letzten Jahre seines Lebens endlich brachte der Künstler im Haag zu, wo er nach einem fleißigen, durch geistige Genüsse veredelten Leben im Jahre 1706 starb.

Schalcken entlehnte seine Stoffe aus dem gewöhnlichen Leben, aus der Mythe und aus der Bibel, jedoch nur solche, die sich zur Anbringung interessanter Lichteffecte verwenden ließen, sei es durch Sonnenlicht oder, was er noch vorzog, durch nächtliche Kerzen- oder Fackelbeleuchtung. Seltsam genug, daß im gegenwärtigen Augenblick die Register der Werke berühmter Maler nicht mehr anzugeben wissen, wo sich die beiden Hauptgemälde des Künstlers befinden, diejenigen, in denen man ehemals die Eigenthümlichkeit und Zauberwirkung seines Pinsels

am meisten bewunderte. Der Künstler hatte sich in diesen beiden Bildchen, wie es scheint, gar wohl auf seinen Vortheil verstanden; denn wo läßt sich der Ausdruck einer besonderen Lichtstimmung reizender nuanciren, als auf dem Angesicht und dem zarten Incarnat oder den leichten, heiteren Gewändern eines holden weiblichen Wesens in der Blüthe frischer Jugend? Strahlt doch ein solches Wesen selber schon eine Magie aus, mit der die verklärende Glorie äußerer Schimmer in die natürlichste Harmonie verschmilzt. Es waren auf beiden Bildern junge liebliche Mädchen, welche der Maler dargestellt hatte: das Gesicht der einen wurde durch ihren von der Sonne beschienenen Fächer beleuchtet, über die Gestalt der anderen ergoß sich eine zarte Rosengluth, in die der Wiederschein eines rothen Vorhanges sie wie in den Purpur der Schönheitsmacht oder holder Schaam hüllte.

Der „angelnde Knabe", den das Berliner Museum von diesem so anmuthig empfindenden Künstler besitzt, ist in der That ein überaus liebes und inniges Bildchen. Wie oft mochte die antike Bildnerkunst den schlichten, artigen Vorwurf des bescheidensten Alltagslebens in dem weißen, schimmernden, stolzen Gestein von Pars oder vom Penthelikos dargestellt haben, wie so manchmal begegnete uns in Gallerien oder auf Ausstellungen ein marmorner Anglerknabe von der Hand eines neueren Meisters! Nichts desto weniger aber hat uns doch das Schalcken'sche Bildchen immer am meisten Freude gemacht. Die Plastik mag die schöne Ruhe der Situation in classischer Herrlichkeit geben können; diese herzige Individualität, diese wunderbar eigenthümliche Stimmung erreicht sie nicht; fehlte ihr auch nichts weiter als die Umgebung und der Hintergrund. Das Bildchen ist so voll von warmer, ächter Naturpoesie, wie die Blumen der Haide vom Thau einer weichen Juninacht; und diese Poesie ist so frisch, so zart, so mährchenhaft naiv, wie die eines schönen Volksliedes aus des Knaben Wunderhorn oder eines Liedes von Robert Burns.

Der Künstler malte in dem simplen Landbuben mit der Angelruthe nicht nur ein äußeres Leben, sondern auch eine empfindende Seele. Daher kommt es auch, daß uns aus diesem schlichten, kleinen Kopfe bei aller Harmlosigkeit und naiver Unbefangenheit des Ausdrucks doch ein leiser Hauch von Melancholie entgegenweht. Denn alles Empfinden, alles Geistige ist mit einer geheimen Sehnsucht behaftet, deren sich kein Sterblicher erwehren kann, und die in der niedrigsten Natur, wie in dem vor Freude und Tand betäubten Gemüthe dann und wann einmal hervorbricht, ohne Unterschied, ob sie ihren Gegenstand kennt oder nicht, ob sie Weisheit, Erkenntniß, Liebe oder ein anderes Glück erzielt. O gewiß, dieser rothwangige Anglerknabe trägt trotz aller Einfachheit und Stille seines Wesens das lebendige Bewußtsein in sich, daß es süßer sein mag, in stolzen, funkelnden Palästen zu wohnen, als mit der Angel unter einem alten Weidenstumpf am Wasser zu sitzen und nach den Fischlein zu trachten, so großen Genuß ihm auch sein monotoner, träumerischer Zeitvertreib gewährt; gewiß, hinter dieser dörflich frischen Naivetät, und so sehr auch das kleine Gesicht des Buben von jener sittsamen Bescheidenheit umflossen ist, welche das Volk und die Armuth so rührend charakterisirt, schlummert dennoch vielleicht der Gedanke an ein besseres Loos. Sicher ist er ein überaus gutmüthiger Bursch,

dieser Angler, vielleicht der brave, folgsame Sohn einer zwar nicht sehr bemittelten, aber fleißigen und ordentlichen Wittwe, die darauf sieht, daß ihr Sprößling, wenn auch nur schlicht, so doch immer hübsch reinlich und möglichst behaglich angezogen einhergehe. Schalcken malte durchaus keinen jener zerlumpten und gemeinen Buben, wie wir sie in ländlichen Genreseenen van Ostade sehen; sein Angler trägt sogar eine recht anständige und saubre weiße Jacke und eine hübsche rothe Badekappe von einem gewissen künstlerischen Anstrich; nichts an seinen Kleidern ist zerrissen oder geflickt, sein dunkelblondes Haar hängt wohlgepflegt über seinen Nacken herab, kurz, es giebt sich in dem Figürchen der Einfluß einer besseren Haushaltung und Erziehung zu erkennen.

Eine reizende, feine Fischeridylle an den stillen langsamen Wassern des niederländischen, vegetationsreichen Flachlandes; eine Scene, wie sie Adalbert Stifter unnachahmlich beschreiben würde, oder wie wir sie mit der Malerei des Wortes schon so prächtig in Goethe's weltbekanntem Liede vom Fischerknaben lesen, nur mit dem Unterschiede, daß der Dichter seine Gestalt mit einem leichten Dunst und Duft von Romantik anhauchte, die der Maler nicht hat, weil er, um den gegenwärtigen Moment recht voll und tief plastisch auszudrücken, alle Beziehungen auf eine weitere Entwickelung des Vorganges aufgeben mußte. Und wie wenig bedurfte er auch solcher hereindämmernden, schillernden Beziehungen, da ihm die sichtbare Natur, in die er seinen Anglerbuben versetzen konnte, die Landschaftseinsamkeit, eine Fülle zarter, holder, poetischer Motive bot. Um diese alten struppigen Weiden webt die ganze Atmosphäre der Gespenster- und Mondscheinballade, und der traurigen, monotonen Lieder, welche die Desdemonen und Ophelien singen, ehe sie sterben; und in den blassen Kelchen der schönen, schlanken Wasserlilien, welche dem Knaben, dem lieben, guten Menschenkinde, sich zuneigen, schlummern vielleicht die lieblichsten Elfen des Sommernachtstraums, von denen am Ende nur die bunten Schmetterlinge, die so emsig und gierig herbeigeflattert sind, etwas wissen, oder die kleine Wasserschnecke, die sich langsam an einem hohen Stengel empormüht.

Still beobachtend und sinnend und mit seinem Geist vielleicht in eine leise Träumerei hinüberschwimmend blickt der Knabe auf seine Angel und harrt, ob ein Fischlein sich bethören lassen werde. Es sollte uns nicht Wunder nehmen, wenn er heut bei seinem Geschäft gar einschliefe. Die Luft ist so schwül, so drückend, ihr leiser Athem kräuselt kaum den Spiegel des Wassers und mag Mühe haben, den Segel am fernen Landsaume des Hintergrundes drüben zu füllen; die Atmosphäre ist von einem fruchtbar warmen Dunstflor durchschleiert, die Wolken hängen dunkel und schwer hernieder, die Sonne scheint nur noch matt; es wird immer stiller, Alles ladet zum Schlummer. Und wenn der kleine Angler die einschläfernden Einflüsse der Natur und seine Müdigkeit auch glücklich überwindet, so wird ihn doch bald ein anderes Phänomen in seinem monotonen Zeitvertreib stören. Denn keine halbe Stunde vergeht mehr, und es regnet; so deutlich fühlt man das Wetter der Landschaft.

Was brauchen wir über die Technik eines Bildes Worte zu verlieren, das wie eine volle, lebendige, holde Wirklichkeit zu uns spricht. Vergißt man doch fast über dem Anschauen

die ungemein saubere Arbeit, die Weichheit der Formen, die Frische, die Harmonie und den saftigen Schmelz des Colorits, welches alle Reize des Email besitzt, ohne dessen Mängel zu theilen.

Die Toilette,

von Franz Mieris.

Wie die Lyrik am Kapitel der Liebe, so hat das Genre an der weiblichen „Toilette" ein zartes, ewiges und in seiner Einförmigkeit dennoch unerschöpfliches Thema, ein Thema, das überdies für den zarten und eleganten Pinsel eines Franz Mieris wie geschaffen war.

Schade, daß dieser seltne Künstler schon im besten Mannesalter sterben mußte, und darum nicht allzuviel Proben seines kostbaren Talentes hinterlassen konnte. Vielleicht trug sein Lebenswandel zum Theil die Schuld seines frühen Todes, wenn es nämlich wahr ist, was darüber mitgetheilt wird. Man sagt, er sei ein sehr lockeres, leichtsinniges Blut gewesen und habe sich von seinem Freund Jan Steen, dem genialen, aber ziemlich lüderlichen Bambocciaden-Maler, allzuhäufig in das Schenkhaus verleiten lassen. Vielleicht konnte er des süßen Weines nicht viel vertragen, und daher mochte es gekommen sein, daß er einmal auf dem Wege nach Hause während des Nachts in eine Schleuße fiel, ein schlimmes Bad, aus dem er zwar gerettet wurde, das ihm aber seine Gesundheit kostete. Eine immer drückende Geldverlegenheit soll sich gleichfalls zu seinem Verderben hinzugesellt haben, und man erzählt sogar, daß er von einem unbarmherzigen Gläubiger festgenommen, im Schuldarrest zu Leyden gestorben sei, im Jahre 1681, kaum sechsundvierzig Jahre alt.

Mieris ist der größte Schüler des Gerard Dow, mit dessen Behandlungsweise er häufig die Richtung auf die ideellen Vorwürfe Terburgs verband. Waagen, der auf seiner Kunstreise mehr Malerwerke als die meisten anderen Kenner zu sehen Gelegenheit hatte, sagt von ihm, er habe Dow in der Eleganz des Vortrags, in der Brillanz der Farben, in der Kunst, Sammet und andere Stoffe zu malen, noch übertroffen und sei ihm in der Vollendung sehr nahe gekommen. In Bezug auf den geistigen Gehalt seiner Bilder charakterisirt ihn Kugler minder günstig. „Mieris", sagt er, „fehlt es in seinen Darstellungen des Lebens der vornehmeren Stände insgemein an derjenigen Naivetät der Auffassung, welche überall die erste Bedingung eines vollendeten Kunstwerkes ausmacht; seine saubere Ausführung kostbarer Stoffe, vornehmlich schimmernder Seidenzeuge, die z. B. bei Terburg nur als Mittel zur Erreichung anderweitiger Zwecke hervortritt, genügt nicht, um diesen Mangel zu verdecken. Bedeutender dagegen", fügt Kugler hinzu, „ist Mieris in Darstellungen mehr niederer Scenen, in denen oft eine eigene ergötzliche Laune sichtbar wird, und wo doch die ganze Auffassung so gehalten ist, daß eben dieselbe feine Ausführung unstatthaft erscheint." Als Beispiel macht er aufmerksam auf eines der artigsten Bilder des Meisters in München, welches eine Herbergstube darstellt,

wo vorn auf einem Tisch zwei große Stiefel und allerlei andere Kostümstücke liegen, während der Maler selbst im Gespräch mit der Hauswirthin im Hintergrunde steht. Wie unendlich subtil Mieris in der Ausführung der Details war, läßt sich in der Gallerie zu Dresden an einem „lesenden Manne im Schlafrock" erkennen, dessen Strümpfe so feine Maschen haben, daß man sie ohne Hülfe des Vergrößerungsglases kaum sehen kann.

Glaube man indeß nicht, daß eine so außerordentlich sorgfältige Detailbehandlung nur eine eitle Caprice oder ein unnützes Kunststpiel gewesen sei; sie beruht vielmehr bei Meistern, wie Dow und Mieris, auf einem sehr bestimmten Stilgesetz, welches auf diesem Wege zu den speciellsten Wahrheiten der abzubildenden Erscheinung zu gelangen strebte. Um dies richtig zu verstehen, braucht man nur ein Gemälde Mieris' mit einem Werke des wegen seiner Glätte und Feinheit über Gebühr gepriesenen Van der Warff zu vergleichen. Bei ersterem dient der Vortrag durchweg nur der Natur und ihren charakteristischen Nuancen, bei letzterem ist die feine und glatte Behandlung mehr eine äußerliche technische Virtuosität, die sich um ihrer selbst willen zeigt, daher einen weit geringeren Grad von Wahrheit in sich schließt, und des empfindungsvollen Eindruckes entbehrt.

Es ist eine gar inhaltsvolle Stunde im Leben des schönen Geschlechts, die Stunde der Toilette; sie birgt Freud und Leid in ihrem Schooße! Sie ist eine Stunde süßer Geheimnisse, wichtiger Ueberlegungen, und ach! auch trübseliger Reflexionen; denn der undankbare Spiegel sagt zuletzt wohl auch ernste, bittere Wahrheiten, wie der strengste Moralist. Sie ist ein practischer Cursus und ein kleines Examen des ästhetischen Geschmacks, in dem die holden Examinandinnen nicht immer vollkommen gut bestehen und zuweilen eben gerade darum durchfallen, weil sie allzusehr prunken wollten. Sie ist die schöne Maienzeit des Tages, und glücklich das Alter, wo sie nur ein Lächeln zu spenden braucht, um Alles hervorzuzaubern, was die Natur zur künstlerischen Vollendung ihres Reizes bedarf.

Nur vielleicht ein paar geringe Kleinigkeiten fehlen noch, und die Dame vor uns, auf dem Bildchen des Franz Mieris, ist mit ihrem interessanten Geschäft am Ziele. Offenbar gehört sie der vornehmeren, reichen Welt an; das läßt sich auf den ersten Blick erkennen. Die Räume sind elegant, der Hausrath kostbar, eine Negerin wartet der Gebieterin auf. Auf der bunten Decke des Tisches liegt ein erbrochener Brief; wahrscheinlich eine gesellschaftliche Einladung, um deren willen die Dame ihre Festgewänder anlegt. In aufrechter Haltung steht sie da, am Tisch, und blickt in den Spiegel an der Wand; es handelt sich noch um eine wichtige Frage; — eine hohe stattliche blonde Gestalt, mit einem kleinen Talent zum Embonpoint und mit jenem leisen, zartgelblichen Hauch im Teint, der dem Marmor von Paros seinen eigenthümlichen Reiz verleiht. Gewiß, das weite schwarze Seidengewand mit dem eleganten Aermelleibchen von weißem Atlas steht ihr trefflich; auch die Coiffure ist sauber vollendet mit ihren feinen krausen Löckchen; und im Haar, im Ohr und um den Hals schimmern kleine weiße Perlen. So ist sie zur letzten Musterung vor den Spiegel getreten, indem sie mit der Linken und mit selbstgefälliger, vornehm graciöser Tournure das schwarze Kleid

ein wenig in die Höhe rafft. Sie ist nur noch unschlüssig, ob sie die blaue Bandschleife, die sie mit der andern Hand vor die rechte Schulter hält, ihrem Schmuck hinzufügen soll oder nicht, während die dienende Negerin mit dem Pretiosenkästchen zu ihr aufblickt und zu fragen scheint, ob der Gebieterin die Schleife genügen, oder ob sie nochmals des Kästchens und einer kostbareren Zier bedürfen werde. Ach, leider ist die gnädige Herrin schon an der Schwelle jener reiferen Jahre angelangt, wo der Putz seine wichtigste Bedeutung zu erlangen beginnt, und in ihrer Miene zeigt sich bereits ein leiser Anflug jener schmachtenden Melancholie, die auf schönere Zeiten zurückblickt und jede Huldigung mit doppelter Wärme aufnimmt!

Ueber die Lehne des Sessels vorn hängt ein kostbarer Ueberwurf von hellrother Seide, und wenn unser Auge den Dämmerschein des Halbdunkels durchdrungen hat, gewahrt es durch die Thür in einem hinteren Gemach einen jungen Mann in künstlerischer Tracht, der unbekümmert dasitzt und in einem Buche liest; er scheint eben nicht gewillt, die Dame auf ihrem Gange zu begleiten.

Der alte Leiermann,

von Adrian van Ostade.

Vier Meister waren es hauptsächlich, vier Koriphäen, welche den Humor des derben Volkslebens ihrer Zeit mit dem Pinsel verewigten, und Ostade behauptet neben Teniers d. j., A. Brouwer und J. Steen einen eben so achtbaren als eigenthümlichen Platz. Vielleicht beruht seine Eigenthümlichkeit, die ihn in gewissen Zügen von den Genannten unterscheidet, auf dem besondren Charakter seiner ursprünglichen Heimath, der bei allem Anschluß an die holländische Entwickelung möglicher Weise immer noch einen kleinen Einfluß behalten mochte; vielleicht darf man in Ostade's Humor ein gewisses niederdeutsches Element erkennen.

Denn Ostade war seinem Herkommen nach ein Landsmann von uns, ein Deutscher, aus Lübeck und daselbst im Jahre 1610 geboren. Er erlernte die Malerei gleichzeitig mit Adrian Brouwer, der in seinen Werken häufig den Humor bis zur absichtlichen Karikatur steigerte, bei Franz Hals (1584—1666), einem der bedeutendsten Portraitmaler der niederländischen Zeit. Hals war jedoch ein so arger Geizhals, daß es Ostade nicht länger als drei Jahre bei ihm aushalten konnte und von da ab seinen eigenen selbständigen Weg zu verfolgen beschloß. Er wandte sich im Verlauf der Zeit nach Harlem, wo er eine Reihe von Jahren mit dem besten Erfolge in der von ihm eingeschlagenen, zwar nicht umfangreichen, aber doch durch die Fülle des Lebens und der Beobachtung hinlänglich ergiebigen Richtung schuf. Als die Franzosen im Jahre 1672 zur Occupation Hollands heranrückten, verkaufte Ostade alle seine Habseligkeiten, um sich in seine deutsche Heimath, nach Lübeck, zurückzuziehen. Er kam jedoch nicht weiter, als bis nach Amsterdam, wurde dort durch verschiedene Verhältnisse aufgehalten und verlebte den Rest seiner Tage in dieser Stadt bis zum Jahr 1685, wo er starb.

La Toilette

The Toilette — *La Toilette*

Man pflegt Ostade häufig mit Teniers dem jüngeren zusammenzustellen, weil sich in ihnen bei gewissen Unterschieden doch andererseits am meisten wieder gewisse Aehnlichkeiten geltend machen, natürlich in Bezug auf die Gattung von Vorwürfen, die ihnen beiden gemeinschaftlich war. Denn Teniers malte außer seinen dörflichen Scenen auch noch andere Gegenstände; Ostade dagegen fast ausschließlich nur Vorgänge aus dem Kreise des Bauernlebens. Beide schildern sie das Thun und Treiben des niedrigen Volkes in seinem ganzen Umfang, sein Gebahren im Hause, im Freien und vornehmlich in der Schenke, seine Lust, seine Ergötzungen, seinen Streit, seine zahllosen besonderen Charaktere, und sie schildern das Alles, wie es die Absicht und der scenische Inhalt forderte, nicht in der mikroskopisch feinen Manier des Gerard Dow, sondern in einer freieren, aber darum doch sauberen Behandlung und mit großer Naturwahrheit. Bei G. Dow war die Behaglichkeit der häuslichen Existenz das seine eigenthümliche Weise der Ausführung bestimmende Element; bei Teniers und Ostade hat die Charakteristik des Vorganges selber und der dabei betheiligten Personen die Hauptbedeutung. Am glücklichsten ist Ostade in seinen Darstellungen von Bauernschenken, wo unter den Leuten und Gästen eine gewisse ruhigere Stimmung und Fröhlichkeit herrscht, wo die Leute mehr gemüthlich beisammen sitzen und sich bei Gesang oder andrer Musik ergötzen.

Der allgemeinste und zuerst in die Augen springende Unterschied zwischen Ostade und Teniers ist der, den auch der Laie alsbald herausfinden wird, der Unterschied der Färbung und ihres Tones. Man hat dies übrigens schon so oft ausgesprochen und gewiß eben so oft bei mannigfaltigen Gelegenheiten gelesen, daß die Wenigsten etwas Neues erfahren, wenn sie hören, daß Teniers sich am Silberton und den kälteren Farben erkennen lasse, Ostade's Colorit dagegen einen warmen und goldigen Ton besitze. Nicht so auf der Hand liegt die Bestimmung ihrer weiteren Differenzen, und es bedarf dazu einer Vergleichung zwischen einer ganzen Menge, wo möglich zwischen allen ihren Werken, so weit sie irgend zugänglich sind. Die auf vielfache Autopsie begründete und stimmberechtigte Kunstkritik spricht sich hierüber dahin aus, daß man bei Ostade ein schlichteres und minder humoristisches Eingehen auf die Zustände beschränkten, dürftigen Verkehrs bemerke als bei Teniers, daß er sich, wie wir dies auch oben schon andeutungsweise berührten, am liebsten mit dem Ausdruck eines bequemen Genügens und Sichgehenlassens zu schaffen mache; daß er in der Darstellung einer bewegteren Laune und eines aufgeregteren Treibens nicht so leicht und ungezwungen erscheine wie Teniers, überhaupt auch in der Technik nicht das keck Andeutende des Letzteren besitze. Mit anderen Worten: Ostade reicht nicht ganz an Umfang, Energie und Schwung des Talentes und der darstellenden Behandlung an Teniers hinan, so daß dieser der erste Meister des Faches geblieben. Nichtsdestoweniger ist Ostade ein Künstler von großer Bedeutung, der einen typischen Rang einnimmt. Schöne Gestalten darf man bei ihm allerdings nicht suchen; das liegt nicht in seiner Tendenz, vielmehr hat er sein behaglichstes Wohlgefallen an plumpen, tölpischen, erzplebejen Volk und an verkommenem, zerlumpten Gesindel. Aber er malt diese Leute und ihre Situationen mit einem so künstlerischen Empfinden, daß sie trotz ihrer Gemeinheit ein geistiges

Interesse für uns gewinnen, das mit der guten Laune, in die sie uns unausbleiblich versetzen, seinen Anfang nimmt und bis zur höchsten Anerkennung steigert, wenn wir sehen, mit welcher Feinheit und Wärme der Meister die innere Wahrheit des Lebens zur Erscheinung zu bringen versteht.

Und wie schlicht sind alle diese Bilder in ihren Vorgängen! Kann es etwas Simpleres geben als einen alten Leiermann, der von Dorf zu Dorf zieht und vor den Bauerhütten seine Stückchen abspielt und absingt? Doch man muß ihn sehen, ihn und sein ländliches Auditorium. Er ist eine schmächtige, alternde und verkümmerte, eine wahrhaft klägliche Gestalt, der gleichwohl trotz der zerlumpten Hose und der Schuhe, aus denen die Zehen hervorgucken, in seinem kurzen Mäntelchen und in den beiden Federn am Hut nicht ganz alle äußere Romantik des fahrenden Sängerthums gebricht. Seine Gebeine scheinen schon ein wenig zu schlottern, und sein Haupt hängt vorn über; eben so hängen seine Züge, in denen ein Gemisch von Schelmerei und Gutmüthigkeit blinzelt, matt und schlaff herab, und man merkt ihm an, daß er sein Liedchen gewiß schon zum tausendsten Male ableiert. Seine Ballade scheint etwas Spannendes zu enthalten und muß eben bei einer heiteren Wendung angekommen sein, deren Eindruck sicher noch durch den näselnden Ton des Vortrags einen besondern Effect gewinnt. Denn sein Auditorium hört in munterster Laune und Aufmerksamkeit zu. Selbst die Insassen oder Gäste des Hauses, zwei alte Bauern und Zechgesellen, sind vom Kruge aufgestanden und schauen zur Thür heraus, zwei Figuren von einer allerliebsten, sprechenden Charakteristik. Denn während der Eine mit dem Glase zur Hand, theilnahmsvoll schmunzelt und sich herzlich an dem Humor des Liedes ergötzt, zeigt der Andere, der Aeltere, ein Lächeln, an dem man merkt, daß er schon einigermaaßen über das Wohlgefallen an solchen musikalischen Schnurren hinaus ist. Möglicher Weise hat er aber auch schon etwas zu viel getrunken, so daß seine Züge einen stumpferen Ausdruck annahmen. Unter den Zuhörern vor dem Hause macht sich nur der Bauer rechts durch ein etwas reputirlicheres Aussehen bemerkbar. Er sitzt in einem behäbigen Negligé auf einem umgestürzten Korbe, und sein vorgesetztes Bein und seine auf die Hüfte gestützte Linke lassen uns in ihrer Pantomime fast glauben, daß er vielleicht in jüngeren Jahren einmal in der Welt gewesen und irgend wie eine Art von Haltung gelernt habe. Was sonst noch dem Bänkelsänger seine Aufmerksamkeit spendet, ist ziemlich kretinartiges Gesindel und eine Anzahl von schmutzigen und zerlumpten Kindern. Auch die Kritik, könnten wir sagen, sehen wir vertreten, aber nicht in einem Menschen, sondern in einem Hunde, dessen Indifferenz einem verwerfenden Urtheil über den erbärmlichen Klimperer und über das Wohlgefallen der Leute an seinem possenhaften Liede ziemlich nahe kommt. Er macht entschiedene Miene sich zu entfernen, sei es aus der diesen Thieren so häufig eigenen besonderen Abneigung vor zerlumpten und bizarren Gestalten wie dieser Bänkelsänger, sei es aus allgemeiner Antipathie gegen musikalische Genüsse, vornehmlich solcher Art.

Interessant ist es auch, das Bauernhaus, vor dessen Front die Scene stattfindet, näher in Augenschein zu nehmen: es ist halb und halb eine Karikatur menschlicher Wohnung, die,

wie es den Anschein hat, zwar aus einem soliden architektonischen Anfang, aus einem regelmäßig beabsichtigten Ziegelbau hervorgegangen, dann aber in's Stocken gerathen und auf die praktische nächste Art für die unumgängliche Nothdurft zurecht gerichtet wurde. Die wüste Verschwisterung der Baum- und Pflanzenvegetation mit dem Bau, sein fragmentarisches Aussehen, die struppige Bedachung mit ihrem rothfuchsigen Schimmer, alles das stimmt mit dem Humor des Vorganges und mit der Aermlichkeit seiner gemeinen Gestalten auf's beste zusammen; und der warme, kostbare Schmelz der Farben, mit dem der Maler dieses kleine dörfliche Ereigniß in wahrhaft himmlischer Zärtlichkeit, Behaglichkeit und Pietät vergoldete, erinnert uns an die liebe Sonne, die auch dem Niedrigsten und Unansehnlichsten ihren holden Schimmer nicht versagt.

Bildniß der Mutter Ostade's,

von Demselben.

Auch dieses kleine Portrait, welches, wie man vermuthet, die Mutter Ostade's darstellt, ist unter der Hand des geistvollen Künstlers zu einem gar hübschen Genrebilde von klar ausgesprochener, gedanklicher Stimmung geworden. Die gute Alte sitzt, ihr Haupt bequem auf den Arm gestützt, vor dem Hause unter einer Weinlaube; es ist die Ruhe des Lebens nach den Leiden und Freuden einer langen Vergangenheit. Das Auge der gemüthlichen Frau macht ganz den Eindruck, als lese es ernst denkend in den Gedächtnißblättern verschwundener Tage. Kann es eine Auffassung geben, die den allgemeinen Charakter vorgerückter Lebenszeit besser und wahrer bezeichnete, als diese? Und sieht man in der Art, wie die Alte sich auf ihrem Sitz niedergelassen, in diesem Zurücklehnen, in dieser Gemächlichkeit, nicht die deutlichen Spuren der Ermüdung, der Begleiterin höherer Jahre? Gewahrt man nicht, wie willkommen ihr solch ein Stündchen der Ruhe ist?

Es ist ein nicht ungewöhnlicher, aber ausdrucksvoller Kopf einer biederen alten Frau aus dem Volke, von breiten kräftigen Formen. Die Jahre haben ernste Falten in ihr Gesicht geschrieben, und wenn sich seine Farbe noch frisch und gesund erhielt, so war dies offenbar das Resultat eines einfachen, regsamen, schaffenden Lebens, wie es der minder Begüterte führen muß. Gewiß, die Gute hat ihre Hände nicht allzu oft feiernd in ihren Schooß gelegt; man merkt ihren energischen Zügen und ihren kräftigen Gliederformen den stählenden Einfluß der Werkthätigkeit und rüstigen Arbeit an und findet es nur zu begreiflich, daß sie sich's jetzt bequem macht. Sie erinnert uns fast an die gute alte Baucis, deren Philemon aber wohl schon längst zu Grabe gegangen. Vielleicht denkt sie an ihn, den treuen Genossen ihrer Tage von ehedem. Ihre Einsamkeit und ihre ganze Haltung haben wenigstens den Ausdruck des Wittwenhaften.

Mit der einfachen, lebendigen Naturwahrheit der Auffassung geht in der Technik des

Bildchens eine eben so einfache und lebendige, wie kräftige Modellirung und Farbengebung Hand in Hand.

Eine Köchin,

von Caspar Netscher.

Dieser Meister ist ebenfalls von Geburt ein Deutscher, geboren zu Heidelberg im Jahre 1639. Sein Vater, ein Bildhauer und Ingenieur, führte in seinem speziellem Beruf als Festungsbaumeister ein fast heimathloses Leben, endete ziemlich zeitig in Polen und hinterließ seine Frau und drei Kinder im furchtbarsten Elend. Zwei dieser Kinder starben Hungers, und nur ihr Sohn Caspar blieb der Mutter übrig, den zum Glück ein Arzt in Arnheim an Kindesstatt annahm. Caspar sollte ebenfalls Arzt werden, fühlte sich aber bald so lebhaft zur Malerei hingezogen, daß der Pflegevater ihn gern seiner wahren Neigung überließ. Nachdem der Jüngling sich die nöthigen Vorstudien der Kunst erworben, ging er nach Derventer in das Atelier des berühmten Terburg. Seine Fortschritte waren glänzend, und nachdem er hierauf auch noch, wie es heißt, einige Zeit in der Lehre bei Gerard Dow zugebracht hatte, rüstete er sich zu einer Reise nach Rom. Unterwegs jedoch, in Bordeaux, wohin er auf seiner Reise abgeschweift war, fesselte ein hübsches Mädchen sein Herz der Art, daß er Italien aufgab, sich mit der Erwählten vermählte und mit ihr nach Haag ging, wo er sich häuslich niederließ. In seinen ersten Jahren malte er außer dem Genre auch Historisches aus der alten Geschichte, aus der Bibel und aus der Mythologie, später fast nur noch Genrebilder und zwar gern, wie Terburg, aus dem Leben der höheren Stände und überwiegend mehr noch Portraits, wozu ihn seine durch eine zahlreiche Familie bedrängten häuslichen Verhältnisse nöthigten.

Am glücklichsten war Netscher in Bildern aus der Sphäre, in der G. Dow sich bewegte, wie dies das treffliche Stück „eine Köchin" überzeugend beweist, während er für die höheren Darstellungen nicht Unbefangenheit und unmittelbare Frische genug besaß, so daß er hier nicht selten manirirt erscheint, wiewohl es ihm nicht an einer gewandten und fein gebildeten Technik gebrach. Rücksichtlich seines Colorits bemerkt Waagen, daß er seine früheren Bilder mit starkem Impasto oder Farbenauftrag in einem Goldton, seine späteren, im Gefühl kälteren, in einem feinen Silberton gemalt habe. Viele seiner Compositionen besitzen eine sehr hübsche Abgeschlossenheit und Rundung und andere Eigenschaften, die sie für den Stich qualificirten. Man sieht daher, besonders in alten Häusern, wo man dem Geschmack und den Liebhabereien der Vorfahren in decorativer Hinsicht noch eine Reminiscenz gönnte, an den Wänden manches artige kleine Blatt nach Netscher.

Ist doch auch diese Köchin, die wir hier auf unserem Stahlstich im Bereiche ihres Schaffens sitzen sehen, ganz und gar eine Person nach den Begriffen unserer soliden Altvordern. Keines jener jungen, leichtfertigen Geschöpfe, mit denen sich unsere guten Hausfrauen heut zu Tage herumplagen müssen, jener Dirnen, die mehr an ihre Cavaliere von der Nadel

La cuisine

The Kitchen

oder vom Hobel und an albernen Staat, als an die Suppe und den Herd denken, die jeden Augenblick ihrer unehrerbietigen, losen Zunge freien Lauf lassen und heute in dem einen, morgen in dem anderen Hause zu finden sind. Die Köchin Netscher's ist ein Frauenzimmer in gesetztem Alter, die sicher viele Jahre schon in dem Hause ihrer Herrschaft weilt und ebenso sicher bis an ihr Ende dort weilen wird als eines jener Familienerbstücke, jener wie zum Hausmobiliar gehörigen Wesen, die in der Reihe der Generation mit dem Hause und seinen Geschicken eng verwachsen sind, eine jener alten, gediegenen, heut fast ausgestorbenen Dienstpersonen, die alle Eigenheiten und kleinen Bequemlichkeitswünsche ihrer Gebieter oder Gebieterinnen kannten, weil sie dieselben oft von Kindesbeinen an heranwachsen sahen, auf die ein treuer Verlaß war in Freud und Leid und in jeglichem Geschäft, die eine aufrichtige Pietät gegen die empfanden, denen sie dienten, die darum auch geschätzt und in Ehren gehalten wurden, und die in ihrem Alter wohl auch einmal ein biederes, einsichtsvolles Wort ihrer Meinung äußern durften, wo es das Wohl ihrer Herren galt.

Das Gemälde Netscher's ist räumlich größer, als sonst Darstellungen der Art zu sein pflegen und als es z. B. Dow's Speisekammer ist, nämlich über zwei Fuß hoch und beinahe zwei Fuß breit. Es lag darum eine so peinliche, mikroskopische Detailbehandlung schon nicht in den äußeren Bedingungen; nichts destoweniger ist die Pinselführung doch überaus sauber und von einer hinlänglich liebevollen Behaglichkeit, um einer solchen Scene das nöthige und anheimelnde Empfinden zu verleihen. Ja, dieses Anheimeln mit dem Reiz einer soliden Häuslichkeit ist dem Maler in hohem Grade geglückt.

Die gute Person mit ihrem gemüthlichen, altjüngferlichen Gesicht und schlichten weißen Kopftuch sitzt, wie schon gesagt, in ihrer Küche, die einen sehr reinlichen und aufgeräumten Eindruck macht, und deren Halbschatten noch den eigenthümlichen Charakter solcher Räume in alten Häusern und aus alten Zeiten fühlen läßt; sie sitzt vor einem großen Schaff und rupft Krammetsvögel. Es giebt einen leckern Imbiß: auf dem Tisch liegt eine bereits gerupfte Ente und andere Krammetsvögel und dabei ein Korb mit Kohl, während auf einem neben dem Tisch stehenden Faß ein Sieb mit Endivien steht. Unter dem Küchengeräth darf natürlich der kupferne Kessel nicht fehlen, eines der Hauptstücke, woran sich die Kunst der Maler mit ihrem Reflexen-Spiel zu letzen pflegt.

Die heimliche Stille der Küche mit ihrem Dämmer hat etwas Einschläferndes. Und wir müßten uns sehr irren, wenn dieser Einfluß nicht bereits seine Wirkung auf die alternde Dienerin ausübte; denn wenn sie nicht schon leise schläft, so wird dies wenigstens bei ihrem monotonen Geschäft im nächsten Augenblicke der Fall sein. Wir können es ihr wohl nachsehen, das kleine Schläfchen; die Vögel, die der junge Herr von der Jagd mitgebracht, werden jedenfalls noch das Mahl zieren; — wenn sie wieder erwacht, wird sie sich doppelt spnten, solcher Schlaf dauert nur kurze Minuten. Vielleicht helfen auch Träumereien und Erinnerungen der einschläfernden Stimmung des Ortes nach; vielleicht hat sie einmal, wie andere junge Mädchen, vor langen, langen Jahren, deren sie mitunter noch gedenken muß, einen ehr-

baren Freier gehabt. Doch wie es in Karl Beck's gemüthlichem Gedicht „Knecht und Magd" heißt:

Ihr Bildniß sandte sie nicht, noch Briefe mit güldenem Rändchen,
Er schenkte kein Ringlein ihr und brachte kein girrendes Ständchen;
Sie sahen sich spärlich, sie blieben getrennt in der Jugend Tagen,
Im rauschenden Lenz, wann die Lerchen der Brust am lautesten schlagen!

Die Näherin,

aus der holländischen Schule.

Ein gar liebes, freundliches, herziges Mädchen und ein Bildchen von einem außerordentlich weichen Schmelz des Farbenauftrages. Die schlichte, sittsame Tochter des Volkes, die sich kümmerlich genug ihr Tagelohn verdienen muß, und deren Hand auch noch von härterer Arbeit, als es die Schneiderei ist, geröthet zu sein scheint, die darum aber keineswegs ihre joviale Laune verliert und uns mit artigem Lächeln, das seine komischen Arrière pensées haben mag, und wie mit halber Frage anblickt. Die kleinen, blauglänzenden Aeuglein wenden sich überaus munter, aber dabei doch etwas reflektirend, auf den Beschauer; man könnte fast sagen, es liege eine kleine Moquerie in dem Ausdrucke der Züge. Junge Näherinnen haben ein frohes, leichtes Herz, wie irgend ein Vöglein auf den Zweigen, aber sie besitzen auch einen sehr schnell erregbaren Sinn für das Lächerliche an Personen und Dingen und lieben es, sich mit mädchenhaft naiver Anmuth ein wenig lustig zu machen und ein munter schnippisches Wörtchen zu sagen.

Die Lautenspielerin,

von Kornelis Bega.

Es ist, als ob wir hier in das Interieur einer herumziehenden Schauspieler- oder Musikkünstlerbande schauten, in eine ziemlich genial lüderliche Wirthschaft, aber nicht von jenem gemein holländischen, sondern einem etwas ideelleren Charakter. Auf einem niedrigen Tische liegen Notenbücher, musikalische Instrumente und Gewandstücke um eine Vase herum, und vor dem Tisch am Boden sitzt nachlässig eine junge Dirne, welche die Laute spielt und singt. Sie hat ganz den Typus einer leichtfertigen Bühnenkünstlerin, namentlich im Zustande ihres Delassements: eine lange, ziemlich schlottrige Gestalt, von einer gewissen Abspannung in den sonst gesunden Zügen, lüderlich und phantastisch im Anzug, mehr in einen Wust von Gewandstücken, kostbaren und ordinären, eingewickelt und auf diese Weise drappirt, als sorgsam und mit passenden Hüllen bekleidet: das ganze Zigeunerthum der wandernden Kunst von ehedem in vollendeter Charakteristik bis herab auf den aus einer weißgelb-bräunlich changirenden Seidenrobe hervorlauschenden nackten Fuß der Artistin! Auch in ihrer besonderen Gesangs-

A. SCHELLAND SCHULE — Gem. Gallerie des Königl. Museums in Berlin — A. H. PAYNE sc.

The Sempstress. Die Näherin

La Joueuse de luth

Attitude giebt sich das rücksichts- und aufmerksamkeitsloseste, zerfahrenste Dolce far niente zu erkennen: während ihr Auge bereits von einem Gegenstande zur Seite beschäftigt wird und diesen, wenn auch ohne Antheil, fixirt, singt ihr Mund, alles geistigen Ausdrucks baar, dumm plärrend weiter. Das gewöhnliche Leben, empfindet man, macht diesem jungen Weibe unfehlbar lange Weile, und sie bedarf schon frappanter Reizmittel, um ihr Temperament in Schwung zu setzen. Ist es aber einmal, ob durch Ereignisse oder durch eine plötzliche wunderliche Phantasie, im Schwunge, dann wird es vielleicht eine große Zähigkeit in seiner Energie entwickeln und eine eigene, temeräre Leidenschaft. Gutmüthigkeit prägt sich gleichfalls in den Zügen aus, aber daneben auch eine starke Neigung zur unumwundenen Offenheit, die mit Niemand viel Umstände macht.

Der Psycholog liest gern aus den Mienen des Menschen seine Geschichte; wird er sie in den Zügen dieser Komödiantin erkennen? War sie vielleicht guter oder gar vornehmer Eltern Kind, das gelegentlich einmal davongelaufen? Wir wagen keine Entscheidung.

In der technischen Behandlung weicht das Bildchen mannigfach von allem Genre, das wir bis hierher betrachteten, ab. Die Pinselführung ist fein, aber doch nicht so, wie z. B. bei G. Dow, mit den subtilen Nuancen des inneren Lebensfonds verschmolzen; das Colorit erscheint warm, aber mehr durch den äußern Farbenton als durch ein geistigeres Element, — eine Art trockener Wärme. Es ist durchweg schon eine gewisse Manirirtheit bemerklich, am deutlichsten im Gesammtcharakter der Färbung, und man könnte diesen eigenthümlich violetbräunlichen Ton scherzweise nicht mit Unrecht einen Chokoladenton nennen.

Kornelis Bega war der Sohn des Bildhauers Peter Begyn, zu Harlem geboren 1620 und ebendaselbst gestorben 1664, ein Schüler Ostade's, ein Künstler von vielem Talent, aber ein höchst leichtsinniger Mensch, der keinen erbaulichen Lebenswandel führte und auch in Folge dessen schon frühzeitig die Schuld des Daseins quittiren mußte.

Kartenspieler,

von Kornelis Saftleben.

Es existirten zwei Brüder Saftleben (auch Saftleeven, Sachtleeven u. s. w.), von denen der ältere, Hermann, der bekanntere ist, der sich neben seinen Genrebildern besonders durch sehr schöne Rheinlandschaften hervorthat. Er liebte besonders die Verbindung von Genre und Landschaft, und man sieht von ihm in den meisten Gallerien ganz artige Werke. Die Bilder des Kornelis dagegen sind überaus selten, und man darf zweifeln, ob in Deutschland außer dem im Berliner Museum, welches erst in jüngerer Zeit hinzugekommen, und außer einem Gemälde, welches sich in Cöln befinden soll, noch eine Schöpfung des Malers vorhanden ist, so daß man entweder glauben muß, Kornelis habe nicht viel producirt, oder seine Werke seien noch im Privatbesitz in Holland versteckt. Das angeblich Cölner

Bild stellt eine humoristische, vorzüglich gelungene Thierscene dar, mehre Katzen um ein aufgeschlagenes Notenbuch und einen Uhu als Capellmeister thronend.

Von den Lebensverhältnissen des Kornelis Saftleben ist außerordentlich wenig bekannt; man weiß nur, daß er 1612 zu Rotterdam geboren worden, daß van Dyck sein Bildniß gemalt, und daß er nicht vor 1682 gestorben. Er malte, lesen wir, in Brouwer's und Tenier's Manier Soldatenscenen, Bauern in und außer ihren Wohnungen, Küchen u. s. w.; in der Regel humoristische Darstellungen mit getreuer Nachahmung der Natur. Auch in Landschaften mit Figuren und Thieren versuchte er sich, aber mit minderem Glück als sein Bruder Hermann.

Das in der Ueberschrift genannte Genregemälde besitzt eine sehr bestimmte Eigenthümlichkeit, es ist ein vorzugsweise physiognomisches Meisterstück und offenbar von diesem Standpunkte aus von dem Meister angelegt. Denn er nahm nicht die ersten besten Gestalten, wie sie sich ihm darbieten mochten, und wie wir sie meist in den Dorfschenken der anderen Maler sehen, sondern er verfuhr mit einer entschiedenen Auswahl. Es liegt in diesen Figuren etwas, wir möchten sagen, von dem Hogarth'schen Charakterstyl, und wer sie einmal genau betrachtet, vergißt sie so leicht nicht wieder; der individuelle Typus ist mit schneidender Schärfe aufgefaßt und hat eine sprechende Innerlichkeit. Wer in die letzten Bedingungen künstlerischen Gestaltens eindringt, wird allerdings vielleicht die kleine Rüge anbringen, daß man wohl einen Anflug von Absicht in der Zusammenstellung der Personen gewahre, und daß darum eine gewisse naive Ursprünglichkeit fehle. Aber die Charakteristik ist so lebendig und inhaltsvoll, daß man mit Interesse auf dem Bilde verweilt.

Eine eigentliche Bauernschenke stellte der Maler nicht dar; wir möchten in der Oertlichkeit eher eine etwas verrufene Vorstadt-Herberge erkennen. Die Gesellschaft, die wir erblicken, vier Männer, von denen drei Karten spielen, und ein Weib, hat ein ziemlich zweideutiges Aussehen, und wir würden Keinem rathen, hier im Besitze vielen Geldes einzukehren. Das Gesicht des jungen Burschen, der vorn mit lässig hingestrecktem Bein auf der Bank sitzt und uns den Rücken zuwendet, können wir freilich nicht sehen, aber seine ganze Haltung macht den Eindruck, daß wir ihn für ein Gemisch von Possenreißer, keckem Wildfang und Strolch halten möchten. Sein Gegenüber, ein schon älterer Mann mit kleinen stechenden Augen und einem süßlich grinsenden Lächeln, der aus dem schief in die Höhe gezogenen Mundwinkel heraus spricht, eine gedrungene, breite Figur von einem thierischen Anflug in den Zügen, birgt hinter dem Schein einer einfältigen, schwerfälligen Beschränktheit den verschlagenen Practicus, der sich auf seinen Vortheil versteht und still im Trüben zu fischen weiß. Die dritte Person endlich in dem Kleeblatt der Spieler scheint seinem Aussehen nach ein reisender Klostermann zu sein, ein diplomatisch feiner Kopf von scharfer Vigilanz und intellektuellem Ausdruck, halb salbungsvoller Cleriker, halb verschmitzter Gauner. Zweifelsohne eröffnet sich ihm eben im Spiel eine Chance, die er zu einem Hauptstreich benutzen wird; und in seiner Miene lesen wir schon ein schelmisch wichtiges Quos ego! oder „Wart! Wart! Euch soll doch....!“ — Das Weib neben ihm schaut seinem Beginnen zu; doch ist die Aufmerksamkeit und Erwartung

Gem. Gallerie des Königl. Museums in Berlin

MERCKEL

Les Joueurs de Cartes

The Card-players. *Die Kartenspieler*

Paysage de [illegible]

A Mountain Landscape [illegible]

ter ihrer etwas
uſchauer zu der
: hohen Tonne
, vorbeugt und
e am ſicherſten
uſtrieritter von
lnflug militäri=
; er mag eine

3 Gefühl, als
chtniß heraus;
und dort un=
eeigneter Vor=
n zu ergehen,
ge von Land=
en eine kleine

trebungen der
ge beider Na=
ſich äußerlich
ulien mit den
ale bekundet
s dahin bei
hen und die
ch eine eben
ſeine Origi=

'elung, und
rabant und
ſo beachtete
emüht war,
. Was ſie
ndern Seite
var ſowohl

nur in geringem Grade im Stande, den stumpfen und indifferenten Charakter ihrer etwas gedunsenen und plumpen Züge zu beleben. — Und was sagt der andere Zuschauer zu der Krisis der Spielpartie? Der lange Mensch, der links mehr an als auf einer hohen Tonne sitzt und sich mit den Händen auf den Tisch stützend den Oberkörper ein wenig vorbeugt und mit starrem Blick auf den jungen Burschen der Entscheidung harrt. Er könnte am sichersten das Resultat berechnen, denn er ist ein ruhig kalter Kopf und ein ächter Industrieritter von überlegener Praxis. Sein Profil hat einen festen, kühnen Schnitt, mit einem Anflug militärischer Strenge, sein Auge ist groß und dreist, seine Wange hohl und verlebt; er mag eine ereignißreiche Carrière hinter sich haben.

Wenn wir diese Gestalten aufmerksam betrachten, überschleicht uns das Gefühl, als müßten wir allen schon irgendwo begegnet sein. Sie fordern lebhaft unser Gedächtniß heraus; wir suchen in dem Register unserer Erinnerungen nach, und es drängen sich da und dort unverkennbare Aehnlichkeiten auf. Für einen Lichtenberg wäre das Gemälde ein geeigneter Vorwurf, sich in geistreichen Combinationen über die Antecedenzien einzelner Personen zu ergehen, besonders des Klostermannes und des Industrieritters, die das deutliche Gepräge von Landstreichern haben und zweifelsohne schon in den Annalen der Sicherheitsbehörden eine kleine Rolle spielen.

Eine Gebirgslandschaft,

von Albert van Everdingen.

Die Landschaftsmalerei der Niederländer entwickelte sich gleichzeitig mit den Bestrebungen der Italiener und der italienischen Schule in diesem Fache; ja die eigentlichen Anfänge beider Nationen im Landschaftlichen als einer besonderen Gattung der Kunst berührten sich äußerlich und innerlich sehr nahe, indem der Niederländer Paul Bril (1554—1626) in Italien mit den Caracci's, namentlich mit Annibale, in lebendigster Wechselbeziehung lebte. Annibale bekundet einen gewissen Einfluß des Niederländers, und letzterer lernte in Italien „den bis dahin bei den Bildern seines Landes (z. B. J. Breughel) üblichen Formenreichthum vereinfachen und die Massen des zu behandelnden Terrains in einem großen Sinne begränzen und durch eine eben so klare als gefühlvolle Modellirung zur lebendigeren Idee erheben," ohne dabei seine Originalität und nationale Selbständigkeit zu verleugnen.

Diese Selbständigkeit leitete zum größten Theil auch die fernere Entwickelung, und wie die historische Schule, welche mit Beginn des siebzehnten Jahrhunderts in Brabant und etwas später in Holland hervortrat, mit aller Energie auf die Natur hinwies, so beachtete auch die Landschaft dieses Beispiel in immer höherem Maße, indem sie zugleich bemüht war, vorzugsweise die heimathlichen und nordischen Motive zur Darstellung zu bringen. Was sie hierbei vielleicht an Reiz der Formen und Farben verlor, gewann sie auf der andern Seite durch eine schöne und tiefe Gemüthlichkeit der Stimmung. In diesem Geiste war sowohl

die landschaftliche Schule von Brabant wie die von Holland thätig, und namentlich erreichte letztere eine außerordentliche Bedeutung in den drei Meistern Jacob Ruysdael, Minderhout Hobbema und Aldert van Everdingen, während nebenher noch eine dritte Richtung, vertreten durch Johann Both, A. Pynacker, J. Glauber (Polydor), J. F. van Bloemm (Orizonte) u. s. w., theils Claude Lorrain's, theils Poussin's Pfade verfolgte.

Everdingen behauptet unter den Genannten eine eben so eigenthümliche als achtungswerthe Stellung. Geboren zu Alkmar im Jahre 1621 studirte er Theologie und zugleich die Malerei unter Roland Savery und Peter Molin d. Ä., ward Diakonus an der reformirten Kirche seiner Vaterstadt, lebte neben seinem amtlichen Berufe der Kunst und starb 1675. Außer seinen herrlichen Landschaften hinterließ er, wie wir nebenbei bemerken, auch eine Reihe radirter Blätter, darunter 57 geistvolle Illustrationen zu der alten Dichtung von Reinecke Fuchs.

Die landschaftlichen Werke Everdingen's besitzen einen hohen Grad von Poesie. Der Maler erweckt zumeist in unserer Seele einen seltsamen Ernst und ein eigen schwunghaft kräftiges Empfinden. Er liebt es, die Natur des höhern Nordens, besonders Norwegens, das er auf Studienreisen kennen gelernt hatte, seinen Darstellungen zu Grunde zu legen. Mächtiges Gebirgsterrain, dunkle Fichten- und Tannenwälder, brausende Wasser und Wasserstürze sind sein Element. Er darf, so zu sagen, als der Meister angesehen werden, welcher die Fichte und Tanne, die charakteristischen Bäume des Nordens, in der Landschaft zur Geltung brachte. Aus seinen Bildern athmet uns eine erquickende, stählende Frische entgegen und jene tiefe Innerlichkeit, welche die Natur zu einem lebendigen Echo unserer Gemüthsstimmung macht.

Die Landschaft vor uns schlägt einen düster gewaltigen Accord an, eine urkräftige Melodie, wie sie der ernsten Harfe eines alten Skalden entströmen mochte, wenn er von den mächtigen Thaten und den dunklen Geschicken seiner Nordlands-Helden sang. Lebendig bewegte Wolken ziehen wie die Geister der Abgestorbenen über die Höhen hin. Wir hören den Wassersturz brausen; ein frischer Luftzug rauscht in dem geheimnißvollen Tannendunkel; ein flüchtiger Sonnenblick streift die Scene wie ein mildes, melancholisches Lächeln, so daß das blasse Grün des Thalgrundes zwischen den hohen, finsteren Bäumen einen Augenblick lang heiter aufleuchtet. Einen kurzen Augenblick, — dann wieder ist Alles trüb, schwermuthsvoll und streng erhaben. Hier auf dieser Felsblöcke einem, unter dem der Gischt des stürzenden Waldstromes schäumt, könnte die Muse Youngs, des Dichters der „Nachtgedanken" sitzen und ihre Elegieen träumen.... Und doch fehlt dieser ernsten Waldeinsamkeit nicht der Reiz einer gewissen Behaglichkeit: denn nirgends sind die Formen schroff, nirgends blickt der Naturgeist als wilder Dämon hervor; ja die bescheidenen Hütten am Saum des Gehölzes, die stillen Wohnstätten der Menschen heimeln uns seltsamlich an, und der burgartige Bau auf der Höhe gönnt unserer Phantasie einen Ausflug in das Land der alten Romantik.

Cocks fighting Der Hahnenkampf

Ein Hahnenkampf,

von Franz Snyders.

Snyders ist der Rubens der Thierwelt. Auch er malt als Dramatiker, mit einem Geiste, der voll genialer Energie in die Fülle der Erscheinungen greift und sie in kühn bewegten Situationen auf die Leinwand hinwirft; er malte am liebsten die wilde Jagd der Leidenschaft, wie sie sich in den Kämpfen der Thiere unter einander in ihrer ganzen Bestialität ausbraust; er ist ein gewaltiger Schlachtenmaler.

Kein Meister hat die Natur der Thiere so belauscht wie Snyders; keiner kommt ihm an charakteristischer Auffassung, an Reichthum der Ideen in glänzender Mannigfaltigkeit, keiner an Schwung der Phantasie gleich.

Auf unserm Bilde stellte Snyders das große Evenement des Hühnerhofes dar, den Kampf zweier Hähne. Die Hähne, weiß Jedermann, sind das streitsüchtigste Volk; sie sind die Cavaliere der Thierwelt, denen die Natur selber schon das Abzeichen des ritterlichen Sporns verlieh. Vor Agamemnon schon, sagt der alte Dichter, war das Weib vielen Haders Urgrund, und dieser Satz gilt von den Hähnen so gut wie von den erzumschienten Achäern. Die Liebe und die Eifersucht machen jeden Hahn zum rasenden Othello, der aber seine Wuth nicht an der zarten Desdemona, sondern an dem verrätherischen Gegner ausläßt und mit ihm das furchtbare Duell auf Leben und Tod kämpft, wie irgend ein Ritter der mittelalterlichen Minnezeit, der die Farben seiner Dame trug.

Stolz schreitet der Padischah des Hühnerhofes mit seinen Favoritinnen einher; man sieht es ihm an, daß er hier allein das Regiment führen will .... Da gewahrt er plötzlich, wie dort von der Hecke des Nachbarhofes der Nebenbuhler herabflattert, dem er schon längst Verderben geschworen, weil er die verlockende Schönheit seines Gefieders für die schwachen Hühnerherzen fürchtet. In raschem Laufe stürmt er dem verwegenen Eindringling und Abentheurer entgegen. Ein paar Momente messen sich die Feinde mit grimmem Blick, mit schwellendem Kamm, mit aufgeblasenen Backen. Dann fahren sie im Sprung auf einander los, und es beginnt ein Kampf, dessen Wuth sich bis zum Gipfel steigert. Die Hühner verharren schüchtern in der Ferne und picken Körner auf; höchstens wagt es die eine oder die andere Schöne, um deren Willen vielleicht das wilde Duell entbrannte, einige Schritte näher zu kommen und durch ihre Anwesenheit die ritterliche Tapferkeit, sei es des Gatten oder des Galans, zur Ausdauer zu befeuern. Es ist ein Kampf — und Snyders malte ihn als einen vollendeten Sieg seiner Meisterschaft, über den ein Elihu Burrit des Federviehs Thränen vergießen müßte, während der frivole menschliche Zuschauer leider in ein „unsterbliches" Gelächter ausbricht.

Ein Kampf zwischen Bären und Hunden,

von demselben.

Hier hört freilich die Komik auf; hier fließt Blut, hier giebt es Verwundete und bald vielleicht auch Todte! Ein Gemälde von erschütternder Wildheit! Und welche Fülle mannigfacher und prächtiger Motive!

Ja, hier mischt sich sogar unsre warme Parteinahme in den Kampf, und wir wünschen den Geschöpfen, die so treu zum Menschen zu halten pflegen, der kühnen Hundemeute, von Herzen den Sieg, um so lieber, als schon einige aus der Schar von den ungeheuren Bestien übel zugerichtet wurden. Schon liegt ein verwegener Solofänger sterbend am Boden, Gluth und Wuth im erstarrenden Blick. Ein anderer hat gleichfalls schon die furchtbare Tatze des Feindes gefühlt und scheint, kampfesunfähig, durch sein Geheul die noch abwesenden Genossen der Meute herbeirufen und die Kämpfenden zur Rache entflammen zu wollen. Wehe dem Armen, den der eine der Bären eben in zärtlicher Freundschaft umschlingt: er wird in dem kläglichen Geschrei, das er ausstößt, zweifelsohne auch seine Seele aufgeben. Und schwerlich ist seinem Kollegen, den der andre Bär häuptlings gepackt hat, während er ihm zugleich das Bein zerbeist, ein besseres Schicksal beschieden. Die einzige Hoffnung, die den edlen Jagdhunden noch bleibt, ist die, des Gehörs der wilden Bestien mit keckem Sprunge habhaft zu werden, und wenn die nöthige Verstärkung anlangt, kann es vielleicht noch gelingen; denn an Muth fehlt es den Angreifenden nicht. Die Lebenswahrheit des Kampfes ist so drastisch, daß die Phantasie fast die furchtbaren Stimmen der Thiere zu vernehmen vermeint. Die Augen sprühen das lodernde Feuer tobender Leidenschaft; die weit klaffenden Rachen blitzen Tod und Verderben; es ist die Urfeindschaft der Natur selber, die hier in vulkanischer Zügellosigkeit tobt.

Der Meister, der dieses gewaltige Werk schuf, war im Jahre 1579 zu Antwerpen geboren. Er studirte zuerst in der Schule des van Balen, kam aber bald zu Rubens, der selbst ein großer Thiermaler war, wie dies seine berühmte Löwenjagd in der Dresdner Gallerie zur Gnüge beweist. Unter Rubens entwickelte sich Snyders Genie zur Vollendung, und beide Künstler unterstützten sich häufig wechselseitig in ihren Gemälden, der eine durch menschliche Figuren, der andre durch Thiere: ihre Auffassungs- und Behandlungsweise war im Innersten verwandt: beide strebten auf dem Pfade des Naturalismus nach dem ächt Malerischen. Mit Ausnahme einiger Jahre, die Snyders in Brüssel am Hofe des Erzherzogs Albert zubrachte, lebte der Maler wahrscheinlich nirgend anderswo als in seiner Vaterstadt, wo er im Jahre 1657 starb.

La Chasse à l'ou

Hunt Ein Bärenkampf

BACHHUISEN pinx. Gem. Gallerie des Königl. Museums in Berlin. W. FRENCH sc.

L'Entrée au port

Making the Harbour — Hafeneinfahrt

Ein Seehafen,

von Ludolph Backhuysen.

Ludolph Backhuysen ist einer jener Meister, die in ihrem speciellen Fach den höchsten Gipfel der Leistung erstiegen. Wie man von Raphael's Madonnen, von Murillo's Ekstasen, von Vandyck's Bildnissen, von Spagnoletto's Märtyrern, von Snyder's Thierkämpfen, von Ostade's und Teniers' Bauernstuben spricht, so auch von Backhuysen's Seestürmen. Backhuysen ist der Meister der wild empörten Elemente. Und wie sein Name noch heut zu Tage in dieser Hinsicht auf der Folie seiner dunklen Wetterhimmel strahlt, so war sein Ruhm schon zur Zeit seines Lebens fest begründet und anerkannt, so daß sogar der große Czar Peter von Rußland, als er in Holland seine Bildungsschule durchmachte, den Unterricht des gediegenen Meisters zu genießen verlangte.

Backhuysen begann die Laufbahn der Kunst mit autodidaktischen Bestrebungen. Als der Sohn eines höheren Staatsbeamten im Jahre 1631 in der Seestadt Emden geboren, war er anfangs dazu bestimmt, in den Geschäftskreis seines Vaters einzutreten, kam jedoch später auf das Comtoir eines Handlungshauses zu Amsterdam, und hier war es, wo er alsbald seine Mußestunden dazu benutzte, die keimende Hauptneigung seines Innern zu befriedigen, indem er Schiffe mit der Feder nach der Natur zeichnete. Die Verhältnisse gestatteten es ihm, sich endlich der Kunst ganz hinzugeben: er ging in die Schule zu dem trefflichen Everdingen und verweilte nachträglich auch noch in den Ateliers anderer ausgezeichneter Meister. Aber nie hörte er auf, mit diesen Werkstatt-Studien die eifrigste Beobachtung der Natur selber zu verbinden. Mit wahrer Hingebung und Aufopferung machte er sich mit den Elementen, denen sein Pinsel huldigte, mit Sturm und Wogen vertraut. Ihn scheuchte das aufsteigende Unwetter nicht unter den Schutz des sichern Daches; es lockte ihn im Gegentheil hinaus, und er wagte etwas für seine Kunst, indem er um solche Stunde am liebsten ein Boot bestieg und die rasch dahinbrausenden Phänomene der Natur auf's sorgfältigste verfolgte, um die fixirbaren Momente in ihrem Getümmel zu erhaschen. Daher aber auch die lebendige Wahrheit seiner Werke, an denen er oft genug zu arbeiten pflegte, wenn sein Gewand noch feucht war vom Sprühschaum der Wellen, und seine Seele noch heiß vom unmittelbarsten Eindruck der erlebten Scene. Ein anderer Vorzug, der ihn vor Vielen auszeichnet, ist sein Sinn für das schöne Arrangement seiner Vorwürfe: sein Küstenterrain bietet an sich ein landschaftliches Interesse, seine Beleuchtungseffekte machen einen poetischen Eindruck, und seine empörten Wogen ordnen sich in eben so leichter als verständlicher Weise dem dominirenden Hauptgedanken unter. Endlich herrscht in seiner technischen Behandlung eine vollendete Meisterschaft. Er bedient sich gern einer schwärzlichen Schattengebung, um die stärksten Kontraste zu erzielen; aber er gestattet dessenungeachtet den Durchblick bis in die feinsten Züge seiner Motive. Sein Farbenauftrag ist bei aller Kraft doch sehr maßvoll; er weiß, daß das Element des dünnflüssigen Wassers ein ähnliches, zartes Traktament verlangt wie die Luft, was viele unserer neuesten

Maler gänzlich zu vergessen scheinen, indem sie den Schwung der Wellen mit dicken Farbenmassen belasten, so daß das feinere Empfinden vor ihren Bildern zwar nicht seekrank, wohl aber, um uns dieses billigen Wortspieles zu bedienen, sehkrank werden kann.

Wir haben in dem Gemälde Backhuysen's die Einfahrt in einen Hafen vor uns, den wir uns der Anordnung des Terrains nach zur Rechten denken müssen. Hüben und drüben erheben sich Bauwerke, die an eine ehemalige Befestigung erinnern. Die Fluthen toben landwärts; der starke Wind braust uns, wie sich dies deutlich erkennen läßt, von der linken Seite her entgegen; ein kleines Segelboot tanzt bereits dem Ziele entgegen; ein großes Schiff naht dem eigentlichen Eingange. Wir empfinden das ganze Gewicht der bangen Sorgen Antonio's im „Kaufmann von Venedig", wenn er zagend an das Geschick seiner Güter denkt, die auf dem tückischen Elemente schwimmen. Wohl ist der Hafen nah, aber noch die Gefahr nicht ganz vorüber, und die Männer am Strande, die vielleicht an dem Wohl und Wehe des Fahrzeuges eng betheiligt sind, lassen sich die Mühe nicht verdrießen, trotz des heftigen Sturmes auf ihrem Standpunkte auszuharren, um sich von der sichern, glücklichen Landung des Schiffes zu überzeugen. Mag immerhin der Farbe die Macht des Klanges von Natur aus versagt sein; dennoch zieht der Meister unsre Phantasie so lebhaft in den Zauberkreis seiner Darstellung hinein, daß wir die Wogen nicht nur gleiten sehen, sondern auch das laute Toben der wilden Elemente zu hören glauben. Einen größern Triumph konnte sein Talent nicht feiern; wir müßten es ihm denn als eine noch höhere Ehre anrechnen, daß er seine Wirkung durch die bescheidensten Mittel in Form und Farbe zu erreichen versteht.

Backhuysen starb im Jahre 1709, nachdem er noch, in dem letzten Decennium seines Lebens erst, einen Theil seiner Gemälde auf's geschmackvollste und geistreichste in Kupfer radirt hatte.

Wir können nicht weiter gehen, ohne es wenigstens zu erwähnen, daß das Museum noch einen zweiten Seesturm von Backhuysen mit einem scheiternden Schiffe besitzt, und ein ganz vorzügliches Marinebild von dem berühmten Landschafter Jacob Ruysdaal, eine bewegte See mit Schiffen und einer Stadt im Hintergrunde, ein Werk, das sich seiner Natur nach weniger zum Stich eignete, das aber in Anspruchlosigkeit der Idee, in Feinheit der Stimmung und Behandlung, im Reichthum der Detailformen, in plastischer Wahrheit, in Reinheit des Styls, kurz in künstlerischer Vollendung seines Gleichen sucht. Es ist das Meer, das vor wenigen Stunden vielleicht im wildesten Aufruhr tobte, aber sich jetzt allgemach, obwohl noch leise grollend und düster blickend, besänftigt und in Schlummer schaukelt: das ernste Meer des Nordens.

Teniers et sa famille

Teniers and Family. Teniers mit seiner Familie

Teniers mit seiner Familie,

von David Teniers, dem Jüngern.

Ein Maler, der sich und seine Familie in der Weise darstellt, wie es Teniers hier gethan, giebt uns mit einem solchen Bilde schon ein gutes Stück Biographie und Charakteristik seiner Verhältnisse. Wer sieht es diesem Manne nicht auf den ersten Blick an, daß er sich in einer überaus behaglichen Lage befindet, daß er die Annehmlichkeiten des Daseins genießt, daß er als Cavalier lebt, daß er mit einem Worte irdische Güter besitzt, die beneidenswertheste Basis einer Künstlerexistenz?

Teniers, obwohl von Hause aus arm, gelangte in der That und zwar sehr rasch zu Ansehn und Vermögen. Er war, 1610 zu Antwerpen, dem Mittelpunkte der flamändischen oder brabanter Schule, geboren, der Sohn eines Malers, der gleichfalls David Teniers hieß und zum Unterschiede „der Aeltere" genannt wird, erlernte die Kunst unter der Anleitung seines Vaters, später Adriaan Browers, und studirte dabei mit Eifer die Werke des großen Rubens, so sehr er auch von diesem im Inhalt seiner Vorwürfe differirte.

Welche Gattung Teniers besonders kultivirte, das weiß alle Welt; sein Name ist für die Darstellungen des Volkslebens in seiner gemüthlichen Heiterkeit sprichwörtlich geworden. Und eben so hat wohl Jeder, der irgend eine Gallerie besuchte, Werke von ihm gesehen; denn die Emsigkeit des Malers im Schaffen war so groß, seine Hand so schnell, daß er eine außerordentliche Anzahl von Bildern hinterließ, die jetzt überall, zuweilen selbst in Privatsammlungen, anzutreffen sind, und deren einige größere öffentliche Gallerien siebenzig und mehr besitzen. Die von ihm meist beliebte Behandlung à la prima, d. h. das Streben, ein Bild in der ersten Anlage schon möglichst zur Vollendung zu bringen, eine Behandlungsweise, welche, selbstredend, einen gewissen schnellern Prozeß des Pinsels bedingt, unterstützte den Flug seiner überaus leichten Auffassungsgabe und lebhaften Empfindung. Trotz dieses raschen Entstandenseins behaupten die Bilder Teniers die Palme hohen Werthes, und während der Laie sie mit unverkümmertem Behagen genießet, entdeckt der Kenner eine Fülle malerischer Feinheiten in ihnen. Die vollkommenste Anspruchslosigkeit, eine überraschende Naturwahrheit bis in die subtilsten Züge des Lebens, und die Kraft jener typischen Gestaltung, die uns ebenso mit ihrer schlagenden, für alle Zeiten gültigen Charakteristik, wie mit der absoluten, unwiderlegbaren Sicherheit der Erscheinung entgegentritt, bilden die am meisten in die Augen fallenden Merkmale Teniers'scher Genrestücke.

Obwohl keineswegs mit der technischen Weise Gerhard Dow's verwandt, ist Teniers Pinsel doch sehr sauber, sorgsam und meist sogar, darf man sagen, zart. Die Klarheit seiner Färbung gilt mit Recht als bewundernswerth, und es ist hinlänglich bekannt, daß man den Gesammtcharakter seines Kolorits, um den speziellen Eindruck desselben zu unterscheiden, mit dem Worte des Silbertones bezeichnet, wie man, was wir früher am betreffenden Orte

erwähnten, das Kolorit Ostade's den Goldton nennt. Teniers und Ostade sind zwei Künstler, die man gewöhnlich zusammenstellt, indem sie mit gleich großer Meisterschaft ein und dasselbe Genre repräsentiren, wiewohl ihrem inneren Wesen nach in eigenthümlicher Weise von einander verschieden. Ostade gehört der holländischen, Teniers der flamändischen Schule an; jener ist ausgelassener und grotesker, dieser mäßiger und objektiver; jener erinnert mehr an Rembrandt, dieser mehr an Rubens; kurz Ostade bezeichnet die holländische, Teniers die flamändische Auffassung.

Lassen wir nun unser Auge auf das vorliegende Gemälde fallen, welches dem Kreise feinerer Vorwürfe angehört, so erblicken wir den Maler an einem schönen Tage im Freien auf der Terrasse seines Schlosses, des sogenannten Schlosses zu den drei Thürmen zwischen Antwerpen und Mecheln, mit seiner Gattin und seinem Söhnchen in einer musikalischen Unterhaltung begriffen; ein munterer Page präsentirt ein Glas Wein, und ein hochgewachsener Mann in kurzem spanischen Mantel und mit Federhut lehnt zuhörend, ohne sich von den Musicirenden sehen zu lassen, an dem steinernen Seitenpfeiler in der Thür des stattlichen Hauses. Teniers sitzt auf einem niedern Sessel und spielt das Violon Cello, wie es scheint, mit großem Eifer und Wohlgefallen in seinen Genuß versenkt, eine lebensfrohe, kräftige Gestalt in den besten Jahren, von gemüthvollem Gesichtsausdruck, mit heiterem Roth auf den Wangen und klarem Auge. Der hochgedrehte Schnurrbart und mehr noch die gelben Stulpenstiefeln mit Sporen verleihen dem Künstler ein ritterliches Ansehen und bekunden uns, daß er ein vornehmer Herr ist. Neben ihm an einem runden Tisch mit eleganter Decke hat die Gattin, eine Dame von einiger Körperfülle, in sauberem, aber bescheidenen Putz Platz genommen. Sie trägt, da die Leserinnen zweifelsohne danach fragen werden, einen dunkelblauen Seidenrock, einen sehr bequemen lillafarbenen Spenser mit weißen, einfachen Battistaufschlägen, darüber einen ähnlichen Kragen mit einer blauen Schleifenrosette, sowie blaue Bänder und Schleifen im blonden Haar, das zu beiden Seiten in langen Ringellocken herabfällt. Sanftmuth und Innigkeit sprechen aus ihrem Antlitz. Sie singt aus einem Notenbuche, das sie in den Händen hält; aber ihre Aufmerksamkeit ist gestört, und sie blickt mit momentan geschlossenem Munde auf den herrannahenden Pagen zur Linken. Wir wagen nicht, zu entscheiden, ob der Maler diesen ihren Seitenblick mit, wie wir schon sagten, geschlossenem Munde beliebte, um eine gewisse Abwechselung und Bewegung in die Scene zu bringen, oder ob er aus feiner Galanterie gegen die Gattin so handelte, da es bekannt ist, daß nicht selten auch ein anmuthiges Gesicht durch die active Pantomime des Singens, wir meinen durch die Oeffnung und Dehnung des Mundes, seinen Reiz einbüßt und leicht verzerrt erscheint. Auch der hinter ihr stehende, etwa zwölfjährige Sohn hat augenblicklich weniger auf seine Noten, als gleichfalls auf den Pagen Acht; ein guter, korpulenter, aber muthmaßlich nicht allzureich mit Geist begabter Junge, der, ob er auch unaufmerksam hinblickt, doch mechanisch weiter singt.

Teniers war, um es hier einzuschieben, zweimal in seinem Leben verheirathet. Zuerst mit Johann Breughels (Sammet-Breughels) Tochter, Anna, mit der er sehr glücklich lebte,

und die wir hier vor uns haben. Nach Anna's Tode war unser Künstler, dessen Ausgaben seine Kräfte endlich zu übersteigen begonnen hatten, genöthigt, sein prächtiges Schloß an den Parlamentsrath de Fresne zu verkaufen. Die Sehnsucht nach Rückerwerbung des theuren Besitzes jedoch veranlaßte ihn, zu einer zweiten Vermählung zu schreiten: er warb um die Erbin dieses Besitzes, um die Tochter des Parlamentsrathes, und führte sie als Gattin heim.

Wer auf unserm Bilde der Zuhörer in der Thür ist, läßt sich nicht mit voller Bestimmtheit sagen. Der Haushofmeister des begüterten Künstlers? Wohl schwerlich; da er in Hut und Mantel erscheint. Jedenfalls jedoch ein Mann, der in näherer Beziehung zur Familie steht. Vielleicht ein Freund, der von der andern Seite des Hauses zum Besuch gekommen und, um nicht zu stören, wartet, bis das Musikstück, welches eben vorgetragen wird, zu Ende ist.

In einem eleganten Kühlgefäß zur Rechten am Boden stehen Flaschen mit Wein, Flaschen von einer Form, wie wir sie jetzt nur noch in den Destillationsläden kleiner Provinzialstädte oder in Dorfschenken erblicken, um ein bekanntes, minder edles Getränk zu beherbergen. Zweifle man nun noch am Fortschritt der Zeit! Der Rock, den heute jeder Arbeiter trägt, war vor fünfzig Jahren noch das Staatskleid des Mannes vom Stande, und die Branntweinflasche unserer provinziellen Gegenwart umschloß ehedem den kostbaren Saft der Rebe.— Ueber dieses gemüthliche, altfränkische Flaschenpaar hinweg eröffnet sich die Aussicht auf das stillgleitende Wasser eines Kanals und jenseits desselben auf die Thürme und Baulichkeiten einer Dorfkirche, die aus stattlichen Baumgruppen emporragt. Der heitere Friede eines milden Junitages liegt über der Scene. Und frägt man uns, wie wir so bestimmt die Jahreszeit bis auf den Namen des Monats anzugeben wagen, so weisen wir auf den allerliebsten Zeiger an der großen Jahresuhr hin, der gerade auf diesem Monat steht, auf die üppigen Rosen, welche mit ihren Knospen und Blüthen über die Mauer des Schloßgartens emporklettern.

Aber ein Schalk bleibt Teniers doch. Er vermißte gewiß, als er dieses Bild zu malen begann, eine Gelegenheit, seine muntere Laune spielen zu lassen, wie er das so reichlich in seinen Bauernstuben thun konnte. Da kam ihm plötzlich der Gedanke, noch einen gewissen andern Hausgenossen in die Gesellschaft einzuführen, allerdings in der nöthigen respektvollen Ferne. Es ist jenes Thier, das man nie ohne Lachen und ohne eine ganz absonderliche Empfindung betrachten kann, weil der Mensch in ihm seine eigene Karikatur erblickt, die ihm Mutter Natur in ziemlich unhöflicher Satyre an die Seite stellte, — ein munterer, possirlicher Affe, der auf der Gartenmauer seiner Freiheit genießt und in charakteristischer Geberde mit bizarrer Miene auf die Versammelten niederglotzt. Wir müssen uns hierbei unwillkürlich daran erinnern, daß neidische Zunftgenossen unsern Meister selber den Affen der Natur nannten, weil er, besonders in Kopien, die Manieren aller Maler auf's glücklichste nachzuahmen verstand.

Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß die alten Maler, wenn sie sich, allein oder mit Familie oder mit Kollegen, abkontrefeiten, nie die Situation anwendeten, welche die Neueren belieben, die sich stets nur eben als Maler mit den Emblemen ihrer Kunst, mit Pinsel, Palette und dergleichen darstellen. Die alten Meister fanden eine solche Situation wahrschein-

lich zu ostentiös und wählten darum eine andere, sehr häufig die des Musicirens. Man erinnert sich vielleicht, daß z. B. Paolo Veronese sich, den Titian und den Tintoretto auf der berühmten Hochzeit zu Kanaan, die sich gegenwärtig in Paris befindet, in dieser Weise, als Musikanten nämlich, anbrachte. Die Musik ist neben der Lektüre die seelenvollste Unterhaltung der Muße, und auch Teniers scheint sich ihrer gern erfreut zu haben. Wir dürfen sogar vermuthen, daß er ein ganz tüchtiger Musikus gewesen, der nicht nur das Cello, sondern auch noch andere Instrumente spielte; denn auf dem Tisch liegt noch eine Clarinette oder Oboe, und an der Wand lehnt ein Instrument, welches wir für eine Gambe halten möchten, wenn es nicht vielleicht eine Theorbe sein soll.

Man kann diese allerliebste häusliche Scene nicht betrachten, ohne ein warmes Behagen zu empfinden. Die Situation ist so einfach und harmlos, so natürlich und ungezwungen, so frei von allem Gepränge und doch so ausdrucksvoll und edel. Es ist ein ächtes niederländisches Genrebild von jener Feinheit der Empfindung und Stimmung, die wir bei den meisten, nach äußerem Effekt haschenden Künstlern der Neuzeit leider so oft vermissen.

Puffspieler in einer Bauernschenke,

von demselben.

Und dieser Künstler, den wir soeben vor seinem Schlosse musicirend und von aristokratischem Komfort umgeben sahen, war von ganzer Seele ein mit Pinsel und Palette dichtender Epiker des Bauerntreibens und tummelte sich tagelang unter dem niedern Volk umher, um seinen Charakter, wie seine Gestalten und seine mannigfaltigen Situationen zu studiren. Die meisten Maler der frühern Vergangenheit pflegten nicht ihren Stoff aus allen möglichen Regionen der menschlichen Entwickelung und des Naturdaseins herzuholen, sondern vorzugsweise an einer bestimmten Gattung von Entwürfen festzuhalten, und wenn Teniers sich, obwohl im Gegensatz zu seiner eigenen vornehmen und eleganten Existenz, den Heerd des Landmannes oder Proletariers mit seinen Lustbarkeiten und bunten Scenen zur Darstellung wählte, so folgte er hier, wenn nicht schon dem angeborenen Temperament und Sinn für kräftigere Komik, so nicht minder einer immer künstlerischen Tendenz, welche an einer möglichst derb ausgeprägten Charakteristik, wie sie sich namentlich im Leben der unteren Stände kundgiebt, hing, und der es das Richtigste schien, den ihr von der Zeitstimmung eingeflößten Realismus auf dem ihm am nächsten liegenden Felde operiren zu lassen.

Die Scene des vorliegenden Bildes ist dem Beschauer klar genug, als daß sie eines ausführlichen Kommentars bedürfte, und wenn wir der Kopie im Stahlstich noch ein Paar Worte hinzufügen, so geschieht es nur, um auf einige Feinheiten des Malers in der Charakteristik aufmerksamz u machen. Eine Gesellschaft, wie hier, ist ein wahres Muster der Ungeniertheit:

ein jeder der Versammelten folgt frei dem Impulse seines inneren Beliebens, und wenn sich den beiden Puffspielern noch einige Zuschauer beigesellten, so prägt sich in ihren Mienen auch in der That unverhohlen das lebendigste Interesse an dem Spiele aus. Sie benehmen sich dabei mit der liebenswürdigsten Harmlosigkeit; keiner ereifert sich in einseitiger Parteilichkeit für den einen oder den andern der Kombattanten; keiner läßt ein Bangen, ein Mißvergnügen oder Schadenfreude blicken; sie sind obenein über die Jahre hinaus, wo man sich für Läppereien entflammt; sie schauen einfach zu und amüsiren sich. Ihre Attitüden, wie sprechend! ihre Köpfe, wie prächtig! namentlich der Alte links, der hinter dem aufrechtstehenden Spieler in gebückter Stellung, gespannt lächelnd, hervorguckt: eine possirliche Figur mit einem Gesicht, in dem sich schon einige Spuren des Kindischwerdens zeigen, und wir müßten uns sehr täuschen, wenn dem Träger dieses Gesichts nicht mitunter die ausgelassene Schuljugend des Dorfes nachläuft, und ihn hinter dem Rücken mit allerhand Grimassen verhöhnt. Wer auf dem Lande gelebt hat, erinnert sich gewiß an dergleichen Originale von alten Leuten, die gewöhnlich in der ganzen Gegend unter einem Necknamen bekannt sind, von denen man hundert spaßhafte Geschichtchen zu erzählen weiß, und die meist in elend dürftiger Existenz ein Leben führen, das häufig zwischen wunderlicher Weisheit, satyrischem Schalksnarrenthum und blöder Indifferenz hin und herschwankt. Unsere Dorfgeschichtenliteratur verstand es gleichfalls, hiermit ihr Personal zu bereichern.

Unter den beiden, an Jahren bedeutend jüngeren Spielern scheint nur der breitbeinig dastehende, der mit ruhiger Beobachtung den Zug seines Gegners erwartet, ehe er sich zum weitern Gebrauch der Würfel anschickt, der unverändert dörflichen Existenz anzugehören. Den andern möchten wir am liebsten für einen momentan hier rastenden Frachtfuhrwerksbesitzer und Lenker halten. Ohne gerade eine verschmitzte, durchtriebene Miene zu präsentiren, zeigt er doch einen gewissen kultivirteren Ausdruck der Züge, wie Jemand, der über die Grenzen seines Dorfes hinausgekommen ist und schon ein Stück Welt gesehen hat. Er reflektirt mit zögerndem und prüfenden Ernst, um einen Meisterkoup zu machen. Jedenfalls hängt von der Wahl der Stelle, für die er seinen Brettstein bestimmt, die Entscheidung einer wichtigen Krisis, vielleicht der sofortige Verlust oder Gewinn des Spieles ab. Denn schon steht der Kneipwirth, — dafür dürfen wir wohl den Mann im rothen Frieshemde links, der uns den Rücken zukehrt, erklären, — in Bereitschaft, um das Spiel an der Thürpfoste anzukreiden.

Im Hintergrunde zur Rechten wärmen sich zwei Bauern in behaglichem Geplauder und Tabackrauchend am offenen Kamin, während die Thür aufgeht und die Herrin dieses ländlichen Hôtels mit einer Schüssel dampfender Speise hereintritt. Die Klarheit des Halbdunkels bei finster perspektivischer Abtönung ist bewundernswerth wie der ganze unvergleichlich wahre Ton der Stubenatmosphäre.

Teniers malte außer seinen überaus zahlreichen Dorfszenen auch einige mehr oder weniger an's Phantastische streifende Bilder, von denen unser Museum gleichfalls zwei Beispiele besitzt: einen Alchymisten in seinem Laboratorium und eine Versuchung des heiligen

Hieronymus. Uebrigens war seine Lebenszeit ausgedehnt genug, um einem regen Schöpferdrange zu genügen. Er starb achtzig und einige Jahre alt zu Brüssel, als Direktor der Akademie daselbst.

Des Jägers Gabe,

von Nikolaus Verkolje.

Ein ganz allerliebstes Bildchen, wenn auch im Arrangement des architektonischen Theiles etwas absonderlich und ausgeklügelt. Die Figuren sind anmuthig im Ausdruck, scharf und bestimmt in der Zeichnung der Umrisse, und das Kolorit erinnert nicht unvortheilhaft an den klaren Silberton Tenier's, nur erscheint es ein wenig nüchterner und in der Differenz der Farben monotoner. Ein zartes und warmes Clairobscur stellt die Figur des Jägers in einen höchst malerischen Kontrast gegen das in überwiegend heller und kälterer Tönung gehaltene junge Mädchen oder Weib.

Der Jäger, ein junger, hübscher Bursch, bietet der Schönen, von der Jagd kommend, einen geschossenen Vogel, ein Rebhuhn, an: was kann es Einfacheres und Unschuldigeres geben? Aber es will uns fast scheinen, als ob das die Gabe begleitende Wort und der Jäger dazu den Schalk im Nacken hätten, oder auch, als ob vielleicht hinter dieser Gabe noch eine geheimere, esoterische Beziehung verborgen liege, vielleicht eine gelöste Wette, eine Anspielung auf ein uns unbekanntes Sprich- oder Witzwort damaliger Zeit oder etwas Aehnliches. Die flüchtig kontemplative Miene der jungen Dame im sommerlichen Negligé und ihre Geberde mit der Linken, die halb Staunen, halb Abwehr ausdrückt, helfen gleichfalls unsern Verdacht gegen die schlichte Unverfänglichkeit der Szene anregen. Ein gewisses wärmeres Interesse der beiden Gestalten für einander und ein kleiner erotischer Scherz haben ohne Zweifel ihre Hand im Spiele; letzterer flackert wie ein munteres Irrlichtflämmchen im geistigen Hintergrunde.

Verkolje, der Sohn eines Malers, geboren zu Delft im Jahre 1673 und eben daselbst gestorben 1746, war seiner Zeit ein gesuchter Künstler, und besonders standen seine Nachtstücke in hohem Ansehn. Aber es waltet in ihm schon nicht mehr jene frische, unmittelbare Naivetät, welche die Koryphäen des siebzehnten Jahrhunderts noch auszeichnete; seine Werke verrathen bereits einen überwiegend reflektiven Geist und den Charakter einer spätern Epoche: sie sind korrekt, sicher und gefällig auf der Grundlage sorgsamer Verstandesbildung. Verkolje malte Genrebilder, Portraits und historische Kompositionen.

The Sportsman's Gift. Des Jagers Gabe

Der Satyr und die Bauern,

von G. van Herp.

Es ist in der That eigenthümlich, daß man von den persönlichen Verhältnissen des Gerard van Herp noch weniger weiß als von manchem Künstler, der vor länger als zwei Jahrtausenden lebte. Die Einen lassen ihn 1630 geboren sein und 1680 sterben: Andere nennen ihn einen unmittelbaren Schüler des Rubens, so daß sein Leben, wenigstens seine Geburt, in eine frühere Zeit fallen müßte. Man besitzt von ihm Historien und mythologische Darstellungen und erkennt in der Behandlung allerdings leicht das Vorbild des großen Oberhauptes der brabanter Schule. Ein Blick auf das Werk, welches das Berliner Museum von ihm besitzt, bestätigt diesen Ausspruch, belehrt uns zugleich aber auch, daß van Herp die geniale Sprache des Meisters schon merklich in's Gesuchte und Geglättete übersetzt.

Unser Gemälde ist in seinem besondern Sinn wohl nur dem verständlich, welcher die Fabel vom Bauer und dem Satyr kennt. Ein Satyr nämlich, der zweifelsohne den Trieb der Geselligkeit in seinem Busen verspüren mußte, begleitete einmal eine Bauernfamilie in ihre Hütte oder besuchte sie gerade zur Zeit des Mittagsmahles. Ob der Herr Wald- und Feldgott mit den kleinen Hörnchen und den zottigen Bocksfüßen mitzuspeisen gedachte oder mitspeisen sollte, wissen wir nicht mit Bestimmtheit anzugeben. Wir sehen auf unserm Bilde nur so viel, daß er wie ein geschätzter Hausfreund auch mit am Tische sitzt. Die Speisen werden aufgetragen, eine große Schüssel mit heißem Hirse- oder Graupenbrei steht bereits auf der Tafel, um den Gaumen der Hungernden zu letzen. Da macht der dumme Teufel von Satyr eine Bemerkung, die seine ganze Logik aus der Fassung bringt. Er hatte nämlich, vielleicht kurz vorher draußen auf dem Felde, gesehen, wie die Landleute sich öfter den Athem in die Hände bliesen, um die bei der Arbeit erstarrenden Gliedmaßen zu erwärmen, und jetzt, in diesem Augenblick, muß er es erleben, wie die Landleute denselben Athem in ihre Löffel blasen, um die heiße Speise abzukühlen. In der That, er entsetzt sich vor einem solchen Widerspruch, und seine profunde Reflexion und Weisheit bringen ihn zu dem Entschluß, den Verkehr mit den Menschen, als mit höchst zweideutigen, unzuverlässigen Wesen aufzugeben. Wie sich König Amasis von Aegypten mit Schauder von dem überglücklichen Polykrates abwendet, so steht auch hier der Satyr eben im Begriff, seinem innern Grauen zu folgen und sich vom Sessel zu erheben auf Nimmerwiedersehn.

Das stupide, sich verwundernde, ja entsetzende Staunen des plumpen Feldgottes wirkt mit überaus drastischer Komik, und was den übrigen Gestalten ein besonderes Interesse verleiht, ist der Ausdruck einer wahrhaften und lebendigen Individualität ihrer Züge.

Eine Heuernte,

von Philipp Wouvermann.

Der treffliche Wouvermann (geboren zu Harlem 1620, gestorben ebendaselbst 1668, — ein Schüler seines Vaters und Johann Wynant's), dieser feine und anmuthige Künstler, welcher mit so prächtigem und heitern Sinne das Vergnügungstreiben der aristokratischen Welt seiner Zeit malte, einer Zeit, wo in den Kavalieren und Edeldamen noch ein letztes Echo mittelalterlicher Romantik nachklang, ehe die gezierte Roccoco-Epoche ihre Vorarbeiten für Watteau begann, einer Zeit schwunghafterer Fröhlichkeit und Anmuth: dieser jetzt so gepriesene Künstler litt sein ganzes Leben lang Noth, weil die Laune der damaligen großen, wie kleinen Seigneurs in wunderlichem Kontrast an den derben Bombacciaden und Bauerstuben van Laar's, Ostade's, Teniers', Brouwer's, Jan Steen's u. s. w. hing oder an den bürgerlichen Szenen der Douw's, Terburg's und Metzu's. Nach seinem Tode, als sich nach und nach bei den vornehmen Herren das Verlangen einstellte, etwas von dem Leben ihrer Väter und Großväter zu erfahren, wurden die Bilder Wouvermann's wie heraldische Gedächtnißtafeln aufgesucht und mit großen Summen bezahlt.

Die kleine Idylle, welche unsre Stahlstichkopie treulichst wiedergiebt, und die jedem Beschauer ein genügendes Material beut, um sich ohne Erläuterung in das volle Verständniß und den Zusammenhang der heitern ländlichen Szene versenken zu können, gehört nicht gerade jener Gattung von Vorwürfen an, die der Maler am meisten kultivirte. Aber sie stellt sich ihnen in der Vortrefflichkeit der Behandlung, in dem klaren, liebenswürdigen Geist und in der Sauberkeit des Pinsels ebenbürtig zur Seite. Ja, auch das beliebte weiße Rößlein, das in Wouvermann's Pferdestücken niemals fehlt, winkt uns aus dem Rahmen entgegen; nur hat sich der vollblütige Kavalier-Schimmel hier in ein Zugthier von minderer Feinheit der Race, mit isabellartigen, braungelben Flecken auf der weißen Haut, verwandelt.

Reitergefechte, Kriegs- und Liebesabenteuer, Jagden und Kavalkaden jeder Art, das sind die eigentlichen Themata Wouvermann's, in denen sein Name eine gleiche Klassicität besitzt wie die Namen Teniers', Terburg's, Douw's auf ihren Gebieten. Er ist par excellence der Maler der sogenannten „noblen Passionen." Die sorgsame, aber von kalter Geleckтheit freie, wahrhaft liebevolle Eleganz seiner Technik adelt noch ganz besonders den Reiz seiner gefälligen Kombinationen und fein charakteristischen, allerliebsten Figürchen.

La Fenaison

Hay Harvest — Die Heuernte

Cascade at Tivoli

Waterfall at Tivoli — Der Wasserfall zu Tivoli

Ein Wasserfall,

von Joh. Wilh. Ernst Dietrich.

Mit Dietrich, einem berühmten deutschen Maler, der im J. 1774 zu Dresden starb, sind wir bis tief in das vorige Jahrhundert herabgerückt, und wir werden durch den Charakter dieser Zeit zugleich auf die bedauernde Bemerkung hingedrängt, daß das Schicksal den genannten Meister gerade damals leben ließ. Ein oder zwei Jahrhunderte früher, und wo möglich in den Niederlanden oder in Italien geboren, würde Dietrich einer der Koryphäen der Kunst geworden sein. Er besaß unstreitig die bedeutendsten Anlagen; aber er wirkte in einer Epoche, in der die Fülle der alten Stoffe, Ideen und Formen bis auf die kleinsten Einfälle der schaffenden Phantasie absorbirt und verbraucht war, und in der doch nirgends die Keime neuer Kunstanschauungen hervorsproßten, mit anderen Worten in einer unseligen, außerordentlich langsamen Uebergangsepoche, die länger als ein halbes, ja, wir können sagen, fast ein ganzes Jahrhundert dauerte und erst seit den letzten drei oder vier Decennien unsrer Gegenwart eine neue Produktionsphase entwickeln zu wollen scheint.

Dietrich war und konnte als ein Kind seiner Zeit auch kaum etwas anderes sein, ein bunter Eklektiker in seinen Stoffen und Behandlungsweisen. Er kultivirte alle möglichen Gattungen von Vorwürfen und blickte mit seinem Auge auf die verschiedenartigsten älteren Vorbilder, deren Manieren bei ihm nachklingen. Trotzdem erheben sich sehr viele seiner Werke bis zu einer beachtungswerthen Bedeutsamkeit und lassen uns ahnen, was er mit seinem Talent in den Tagen eines Correggio, Paolo Veronese oder Guido Reni, eines Rubens oder Rembrandt hätte werden können. Seine Werke athmen Leichtigkeit, Leben, ein gewisses Feuer, so wie, je nach Erforderniß des Stoffes, Kraft und Eleganz. Man ist im Allgemeinen der Ansicht, daß er in der Landschaftsmalerei vielleicht am meisten eine individuelle Eigenthümlichkeit gezeigt habe.

Und man darf es wohl glauben, wenn man auf unsern „Wasserfall", den man richtiger noch als eine „Landschaft im Charakter von Tivoli bei Rom" bezeichnen könnte, den Blick fallen läßt. Es ist eine eben so kecke, wie gewandte Hand, welche diese Felszerklüftung auf die Leinwand warf, diesen Wellenschuß des Gewässers nach Belieben zügelte; ein edler Schönheitssinn krönte den starren Felskoloß zur Rechten mit den Trümmerresten des reizenden Rundtempels der Vesta oder tiburtinischen Sibylle; ein gebildeter Geschmack ordnete die Massen und Linien und verband das vegetative Leben mit den festeren Terrainformen zu einem geschlossenen Ganzen; ein heitres Empfinden des Daseins goß eine klare, angenehme Sonnenbeleuchtung, die durch einige kräftige Schattenkontraste nur noch mehr gehoben wird, über die Szene; ein leichter und sauberer Pinsel endlich gab dem Detail seine plastische Bestimmt-

heit. Diese interessante Landschaft verbindet auf eine sehr geschickte Weise einen klassisch-antiken Anhauch mit nordisch-romantischer Grundstimmung.

Dietrich stammte aus Weimar, wo er 1712 geboren wurde. Er fand jedoch früh schon in Dresden, dem damaligen Hauptsitz deutscher Kunst und Feinheit, eine dauernde Stätte und an König August II., später an dem Grafen Brühl zwei kräftige Förderer seines reichen Strebens.

Das neue Museum.

Das Gebäude

in seiner allgemeinen Beziehung, Entstehung und Ansicht.

„Es harrt der Tempel seiner Götter!“ lautet ein altes Dichterwort. Doch können wir diesen Weihespruch im gegenwärtigen Augenblick nur bedingungsweise unsrer Beschreibung des neuen Museums voranstellen. Denn obwohl der äußere Bau mit seinen Mauerdekorationen fertig emporragt, so ist der neue Kunsttempel bis jetzt doch noch nicht zur gänzlichen Vollendung gediehen. Zwar hat die Kunst selbst bereits angefangen, in einzelnen Sälen und Räumen Wohnung zu nehmen; aber noch wird an verschiedenen Baulichkeiten des Innern gearbeitet, noch wird an dem malerischen Schmuck der Wände, an den Fresken geschaffen; noch endlich stehen vor der Vorderfront einige städtische Gebäude, aus denen das riesige Werk gewaltig emporsteigt, und hindern den Gesammtanblick des großen Ganzen, so daß wir nur jene Theile erschauen können, mit denen es die niederen Wohnsitze der Menschen überragt. Doch werden diese Häuser hoffentlich in nicht allzu langer Zeit abgetragen werden und vom Erdboden verschwinden, wie ja immer in der Entwickelung der Welt die kleinen Privatverhältnisse einer mächtigen, allgemeinen Idee zum Heile des Ganzen weichen müssen. Unsre Beschreibung des neuen Museums wird daher vor der Hand nur ein Fragment sein, wird der Biographie eines Mannes gleichen, dessen Dasein noch nicht zu Ende gegangen. Wir haben die Haupttendenz seiner Thaten und seines Wirkens erkannt; aber noch steht er nicht in abgeschlossener Totalität als ein geschichtlicher Charakter vor uns, noch steht er nicht in monumentaler Vollendung auf dem Postament seines Ruhmes, frei vor aller Welt zu erblicken in Macht und Herrlichkeit.

Nichtsdestoweniger wird die Beschreibung des umfangreichen Gebäudes einen verhältnißmäßig ziemlich großen Raum unsres Werkes einnehmen. Denn die innere Architektur ist an sich höchst bedeutend und mannigfaltig und entwickelt dabei eine solche Fülle gedanklicher Beziehungen, daß wir Unrecht thäten, wollten wir nicht mindestens die Hauptmomente derselben

vorführen. Wir dürfen dem Bau um so mehr unsre Aufmerksamkeit und Betrachtung widmen, als er auf's Innigste mit den Kunstschätzen, die er beherbergt und noch beherbergen soll, im Zusammenhang steht, während letztere bei unseren Zwecken eine geringere Ausführlichkeit nöthig haben, da sie theils noch lange nicht vollständig aufgestellt und geordnet wurden, theils der speziell kunstgeschichtlichen oder ethnographischen Charakteristik angehören, theils endlich in ihrem wichtigsten Abschnitt, in den Skulpturen, nicht Originale, sondern Kopieen berühmter, in anderen Museen zerstreuter und vielbesprochener Meisterwerke sind.

Man ging bei der Errichtung des neuen Museums von der Grundlage weit umfassender architektonischer Kombinationen aus. Aus dem Boden des Delta's, welches die Schloßinsel im Norden des alten Museums zwischen der Spree und dem Kupfergraben bildet, soll im Verlauf der Zeit eine ganze Reihe großartiger und unter einander eng verbundener Baumonumente emporsteigen. Das neue Museum ist die erste Schöpfung dieses kühnen Planes. An seiner langen Ost- und Hauptfront wird sich eine von dorischen Säulen getragene Halle erstrecken, die selber nur eine Seite einer großen quadratischen Säulenhalle ausmacht. Der von diesen Arkaden umschlossene Platz wird durch parkähnliche Anlagen zu einem öffentlichen Spaziergang umgeschaffen werden. In seiner Mitte aber erhebt sich dereinst ein mächtiges Gebäude, der Haupt- und Central-Koloß des Ganzen, dessen zwei untere Geschosse zu Hörsälen bestimmt sind, während das obere Stockwerk eine Aula bildet. Zu dieser Aula, die hoch die Arkaden, ja selbst noch das Gesimse des neuen Museums überragt, und die als Peripteros mit korinthischen Säulen behandelt ist, führt von der Straße aus in mehren Absätzen eine großartige Freitreppe empor. An jenen ersten Hof schließen sich im Norden noch zwei ebenfalls zu öffentlichen Spaziergängen bestimmte kleinere Höfe an, die in ähnlicher Weise von Arkaden und Gebäuden umgeben sind. Die Spitze des Deltas endlich füllt ein Gebäude, das sich in halbmondförmiger Biegung mit seinen beiden Flügeln den vorderen Anlagen zuwendet. Breite Freitreppen führen aus den Parkanlagen des Hofes hinauf; auf ihrem ersten Absatz erhebt sich eine kolossale Reiterstatue, in der Mitte des zweiten Hofes dagegen eine mächtige, von einer Statue gekrönte Säule.

Während alle diese Herrlichkeiten vor dem Auge der Phantasie vollendet dastehen, muß der nüchterne Verstand freilich den bangenden Zweifel hegen, ob die Gunst der Zeiten die Ausführung eines so umfassenden Planes gestatten werde. Wie dem indeß auch sei, so gewinnt man doch durch diese Andeutungen den Standpunkt, von dem aus man das neue Museum selber zu betrachten hat, und wenn die architektonische Kritik an das prächtige Gebäude herantritt, so darf sie nicht vergessen, daß dasselbe nur einen Theil eines großen Ganzen auszumachen bestimmt ward.

Als nächster Zweck für die Errichtung des neuen Museums lag die Absicht vor, die verschiedenen, bisher in anderen königlichen Gebäuden vereinzelten und zerstreuten Sammlungen von Kunstwerken und sonst merkwürdigen Gegenständen an einem Orte zu vereinigen, namentlich die Sammlung von Gypsabgüssen nach Werken antiker, mittelalterlicher und neuer

Kunst, ferner die ägyptischen Alterthümer, die uralt heidnischen Ueberreste unsres nordischen Vaterlandes, die ethnographischen Kuriositäten, die sogenannte Kunstkammer und das Kupferstichkabinet.

Die Entwürfe des großartigen Gebäudes sind das Werk des Geheimen Oberbaurathes Stüler, den der Genius der Baukunst berief, den Platz auszufüllen, den ehedem Schinkel eingenommen hatte, und auf der Schöpferbahn des verstorbenen Meisters in selbständiger Thätigkeit weiter zu wandeln. Auch Stüler hielt sich, wie es Schinkel vor ihm in seinem Wirken meist gethan, bei der Anlage des neuen Museums im Ganzen an die Antike; doch traten große Modifikationen, welche größtentheils der Charakter einzelner Sammlungen bedingte, maßgebend für den gewählten Styl ein. So zum Beispiel in den Räumen für die ägyptischen und mittelalterlichen Antiquitäten.

Im Sommer 1841 nahm der Bau seinen Anfang. Da man jedoch im Grundboden ein ungeheures, 3 bis 37 Fuß tief gehendes Lager von Infusorien vorfand, war man genöthigt, wie beim alten Museum, einen starken Pfahlrost als Fundament anzubringen, um das Gebäude vor etwaigem spätern Sinken zu bewahren. Nach drei Jahren bereits wurde das Dach aufgesetzt, und man ging an den Ausbau und an die Dekoration der inneren Räume. Die Arbeit schritt rasch vorwärts, und wenn auch im Jahre 1848 eine kleine Hemmung eintrat, so trachtet man jetzt um so rüstiger nach der Vollendung des Werkes, die, wenn wir die erst zur Hälfte ausgeführten Fresken Kaulbach's, sowie die noch nicht begonnenen Wandgemälde im römischen Kuppelsaale ausnehmen, wohl im Laufe eines Jahres erzielt sein dürfte.

Eine prächtige, von drei für die Straßenpassage offenen Rundbogen getragene Gallerie (78 Fuß lang und 22 Fuß breit) verbindet das neue Museum mit dem alten, und zwar durch eine doppelte Treppenlage nach oben und nach unten sowohl direkt mit dem mittlern langen Gemälde- wie Antiken-Saale. Wenn wir namentlich aus dem Gemäldesaale in diese Gallerie auf den blanken Marmorstufen mit dem vergoldeten Zinkgeländer hinabsteigen, breitet sich die ganze Heiterkeit des Raumes in erquickender Weise vor uns aus. Zu beiden Seiten strömt durch hohe Spiegelscheiben zwischen den reichen korinthischen Pilastern das volle Tageslicht herein. Die am Ein- und Ausgange emporragenden korinthischen Marmorsäulen von gelblich weißem Gestein mit dunklem, grauschwarzen Geäder, das sich rundum wie Epheuranken in die Höhe schlingt, die großen, in hellen Tönen gehaltenen Kassetен der Decke, der reiche Musiv-Fußboden, die beiden hier aufgestellten Meisterwerke der alten Skulptur: der anbetende Knabe und die Victoria von Cremona auf ihrer goldenen Kugel, die sich ihnen anschließenden Bronzekopieen der Venus, des Merkur, des Faun nach der Antike, die zierlichen bronzenen Bänke mit den rothgepolsterten Sitzen, Alles vereint sich zu einem eben so edel schönen, wie anmuthig behaglichen Eindruck.

In seiner äußern Erscheinung bildet das neue Museum ein Oblong von beinahe vierteihalbhundert Fuß Länge mit einer Breite von etwa einem Drittel dieser Summe und erstreckt sich in seiner Hauptdimension von Süden nach Norden, der Art, daß sich die Vorderfront nach

Osten kehrt. Drei Stockwerke, von denen das mittlere als das Hauptgeschoß behandelt wurde, bauen sich in schönen Verhältnissen über einander empor. Die gerade Linie des obern Gesimses wird durch den mittlern Theil des Gebäudes, durch das von einem Giebeldache gekrönte mächtige Treppenhaus unterbrochen, welches zu einer noch beträchtlichern Höhe aufsteigt und den nördlichen von dem südlichen Flügel trennt. Jeder dieser Flügel umfriedet im Innern, unter Anlehnung an das Treppenhaus, einen viereckigen offenen Hof. Die beiden Vorderfront-Ecken des Gebäudes sind mit niedrigen Kuppeln überdacht und tragen an den sie umschließenden Seiten in der Höhe des dritten Geschoßes eine Reihe großer allegorischer Statuen von den Bildhauern Wredow, Gramzow, Stürmer und Berges, deren Situationen und Attribute sich auf die in den Sammlungen des Museums vertretenen Kunstrichtungen beziehen. Figuren von verwandter Bedeutung, aber als Kindergestalten gebildet, sind in aufrechter Stellung unter dem Sturz eines jeden Fensters der mittlern Etage angebracht. Fügen wir diesen Dekorationen noch die Kugelnischen-Köpfe unter den Statuen der oben erwähnten Eckenseiten und die über einander gesetzten Säulenstellungen hinzu, welche die hohen Fenster des Treppenhauses im zweiten und dritten Stockwerk an der Vorder- und Hinterfront abtheilen und einrahmen, so haben wir alle Hauptornamente genannt, deren sich die Architektur bediente, um der äußern Erscheinung des Gebäudes seinen Schmuck zu verleihen.

Ein Vergleich zwischen dem alten und neuen Museum, zwischen Schinkel's und Stüler's Bau, liegt nahe genug, und wir dürfen hier wohl kaum die stillschweigende Aufforderung des Lesers ablehnen, wenigstens ein paar allgemein andeutende Worte zu wagen. Der verschiedenartige Zweck der beiden Gebäude bedingte von vornherein schon die Verschiedenartigkeit der Ausführung. Dort sollte ein Wohnsitz geschaffen werden für Malerei seit der Renaissance und zugleich für die antike Skulptur, zwei Kunstentwickelungen von nicht zu übersehender verwandtschaftlicher Aehnlichkeit, da erstere, die Muse der Malerei, wie oft mit ernst studirendem Blick nach der stillen, bleichen Marmorschönheit hinüberschaute und manchen Umriß ihren Formen borgte; hier dagegen galt es mehr, die Kultur- und Kunstgeschichte, soweit die Sammlungen sie repräsentirten, in einer beträchtlichen Menge und Verschiedenheit ihrer Richtungen, wie im Großen und Ganzen einzubürgern. Das alte Museum ist im wahrsten Sinne ein Tempel der Kunst von edel antikem und völlig in sich abgeschlossenen Gepräge. Es imponirt von Außen durch seinen mächtigen Portikus und in seinem Innern durch die gleichförmige und klare Einfachheit seiner Verhältnisse, die selbst da nicht einmal, wo sie von der Antike abweichen, z. B. in der Kuppel der Rotunde, aus dem Kreise der Einheit der Konceptionen herauszutreten scheinen. In dieser Hinsicht verhält sich das neue zum alten Museum fast wie das alexandrinische oder, um uns vielleicht noch passender auszudrücken, wie das römische Element zum griechischen, althellenischen, wie der Universalismus zum Partikularismus, wie die Reflexion zur Unmittelbarkeit, wie der Verstand zur Empfindung. Rom nahm aller Nationen Götter und Kulte in seine Mauern auf; das neue Museum hat für jedes artistisch angeregte Volk und sein Kunsttreiben, für jede Kunstschöpfungsperiode einen Platz, aber nicht einen zufälligen oder

vereinzelten, sondern einen, wie durch ein großes System bestimmten, nach rück- und vorwärts, rechts und links vermittelten und mit dem universellen Ganzen verbundenen Platz. Rom wurde bei seinem Schaffen stets von dem Gedanken der Zweckmäßigkeit und Pracht geleitet. Auch im Innern des neuen Museums waltet diese Rücksicht vor. Das alte Museum prägt mit seinen Formen eine Symbolik von nur geringem Umfange aus, und diese Formen wenden sich mit ihrer Sprache unmittelbar an die Empfindungsauffassung, die sie ohne besondere Rückhaltsgedanken durch die einfache Mächtigkeit und Würde der Räume anregen. Das neue Museum dagegen, möchten wir sagen, ist aus lauter geistreicher Symbolik zusammengesetzt, ist ein Labyrinth der Symbolik, ist ein bis in die kleinsten Beziehungen symbolisches Bauwerk: ein Ergebniß des besondern Charakters, den die Weltanschauung, die Bildung, das Wissen und der Produktionstrieb unsrer modernen Zeit angenommen. In der That ist das moderne Kulturelement, der scientifische Geist hier auf's Tiefste eingedrungen: die Architektur entspricht in jedem der Säle nicht nur der Natur der darin aufgestellten Sammlung im Allgemeinen, sondern sie greift auch mit ihren Motiven theils ergänzend, theils deutend und erklärend bis in den innersten Lebensfonds der Gedanken dieser Sammlung ein. Wie eine gewisse, durch mächtige Talente unterstützte Richtung unsrer modernen Musik die höchste Anstrengung macht, Alles wo möglich mit Hülfe der Töne zu malen und auszudrücken, so strebt hier die Baukunst gleichsam die Geschichte der gesammten Kunstentwickelung in ihrer Sprache zu schreiben oder zu doceiren, und wir könnten das neue Museum füglich ein doctrinäres Gebäude nennen, ein steinernes Kompendium der Kultur- und Kunstgeschichte, nicht sowohl einen Tempel, als eine Universität der Kunst. In dem ungeheuren Umfang und Reichthum der ideellen Bedeutung des Einzelnen liegt die Haupteigenthümlichkeit und die geistige Größe des Gebäudes, mehr vielleicht noch als in der Pracht und Schönheit der Räume selber. Wie mächtig der reflektive Gedanke mit seinem Alles durchblickenden und beherrschenden Bewußtsein beim Bau gewirkt habe, bis wie weit er (vielleicht mitunter zu weit und darum, d. h. durch überhäufte Absichtlichkeit oder durch die Fülle dessen, was sich aus der Form „herausgeheimnissen" soll, etwas zersplittert und kalt geworden), bis wie weit, sagen wir, der reflektive Gedanke sich verkörpert habe, das werden wir im Verlauf unsrer Darstellung dann und wann nebenher anzudeuten bemüht sein.

Als eine architektonische Eigenthümlichkeit des Gebäudes erwähnen wir, daß sämmtliche Räume und Säle, mit Ausnahme des Treppenhauses, flach gewölbt sind, und daß die Deckenwölbungen theils auf Säulen, theils nur auf den Umfassungsmauern ruhen und durch Eisenkonstruktionen mit sogenannten Töpfen (hohlen Thonecylindern mit Boden) und anderem leichten Mauerwerk gebildet werden. Zugleich erzielte man durch den Wechsel der Wölbungscharaktere eine außerordentliche Mannigfaltigkeit von Deckenformen und Höhenverhältnissen, wodurch sich der Reiz des Eindrucks nicht wenig steigert. Diesem Wechsel entspricht, um von allem Andern vor der Hand zu schweigen, ebenso die Verschiedenartigkeit der Säulen und Fußböden in den einzelnen Stockwerken. Die Säulen der untern Etage wurden aus Sandstein gehauen und mit Stucco bekleidet, die des mittlern Geschosses aus italienischem, französischen (pyrenäischen)

und böhmischen Marmor in jonischer Bildung; die des dritten Stockwerkes bestehen aus Gußeisen mit Zinkguß-Ornamenten. In letzterer Etage wurden eichene Parquetböden (nach der patentirten Erfindung von Badmeyer zusammengefügt) in Anwendung gebracht, während unser Fuß in den beiden anderen Geschossen auf venetianischem Estrich oder auf Mosaik von Thonstein (aus der March'schen Fabrik bei Charlottenburg) wandelt. Die Wände endlich sind größtentheils mit einem gefärbten Ueberzug von Kalk- und Marmorstaub (Marmorino) bekleidet.

Der wissenschaftliche und kunstgeschichtliche Charakter des Gebäudes prägt in den drei auf einander sich erhebenden Stockwerken die drei großen und allgemeinen Richtungen der bisherigen menschlichen Kunstentwickelung aus, gruppirt die Werke derselben in konsequenter Reihenfolge. Das unterste Stockwerk mit dem architektonischen Charakter der einfachen und kraftvollen Strenge dient den Schöpfungen der *symbolischen* Kunst zum Aufenthalt, den ersten Anfängen der gestaltenden Phantasie, in denen die geistige Bedeutung noch von der Starrheit der Form gefesselt ist; das prächtige, anmuthig majestätische Mittelgeschoß beherbergt die Werke der *klassischen* Periode; die oberste Etage, in deren Höhe sich die Kaulbach'schen Fresken an den Wänden des Treppenhauses hin erstrecken, ist der *romantischen* und modernen Kunst gewidmet.

Es läßt sich das komplicirte Gebäude mit seinem Inhalt nicht anders in einer gewissen, wenn auch nur andeutungsweisen Vollständigkeit beschreiben, als wenn man uns gestattet, die einzelnen Räume, deren jeder für sich allein um seiner Architektur willen schon eine besondere Aufmerksamkeit erheischt, nach einander und von unten nach oben zu durchwandern. Wir begreifen sehr wohl, daß diese Methode ein wenig nach dem Schema einer rubricirenden und registrirenden Aufzählung schmeckt, aber sie ist die einzig anwendbare, um dem Leser eine faßliche, klare und orientirende Anschauung zu geben.

Das erste Stockwerk

nebst den wichtigsten Fresken und Kunstschätzen einzelner Säle.

Noch ist der Haupteingang in der Mitte der Vorderfront und des Treppenhauses nicht der allgemeinen Benutzung überwiesen. Stellen wir uns jedoch vor, die hohe, kunstreich modellirte Pforte eröffnete sich vor uns, und treten wir durch dieselbe ein, so empfängt uns ein großes Vestibul von 49 Fuß Breite und 33 Fuß Tiefe, dessen kassettirte Decke von vier mächtigen dorischen Marmorsäulen aus einem gelblichweißen und schwärzlich geäderten Gestein getragen wird. Der Charakter dieses überaus einfach behandelten Raumes erweckt mit seiner würdevollen Gemessenheit in unsrer Seele die Stimmung eines Ernstes, der uns für die Scheu der primitiven oder Urformen künstlerischen Gestaltens passend und lebendig vorbereitet. Rechts weisen uns die goldenen Inschriften über den dunklen, glattpolirten Thüren aus Polysanderholz in die Räume der *ägyptischen*, links in den Saal der vaterländischen, *nordischen* Alterthümer, denen sich die Hallen für die *ethnographische* Sammlung anschließen.

Oeffnen wir zunächst die Pforte, welche uns zu den Ueberresten aus dem uralten Wunderlande an den Ufern des Nilstromes führt. Wir treten durch einen ziemlich schmalen und dunklen Vorraum ein, der dem Durchgang unter einem ägyptischen Pylon oder Tempelvorbau gleichen mag, und in dessen Mitte sich eine Säule von der Insel Philae mit palmenblätterartigem Kapitäl erhebt. Wir fühlen uns sofort in eine völlig andere Welt versetzt: Alles, was wir erblicken, ist dem altägyptischen Typus nachgebildet; wir stehen in der Welt der Pharaonen! Eine seltsame Welt mit ihren Riesenbauten, ihren Hieroglyphen, ihren bizarren Menschen- und Götterstatuen, ihrem melancholischen Todtenkultus!

Aus dem dunklen Vorraum gelangt man unmittelbar in den großen ägyptischen Hof, der in der Höhe oben mit einer doppelten Glasdecke überdacht ist. Die Durchbildung der hier gewählten Architektur wurde dem großen Säulenhofe des sogenannten Rhamnesseum's zu Karnak entlehnt und in etwa einem Drittheil des wahren Maßstabes ausgeführt. Ein Peristyl von sechzehn Säulen in ägyptischer Form (mit Lotoskelch-Kapitälen), welche eine ziemlich breite Gallerie tragen, umschließt den oblong viereckigen Raum. Mehre Stufen führen von dem Peristyl in die Area (den Grundboden) hinab, in deren Mitte sich ein viereckiger Altar zwischen zwei granitnen Widder-Sphynxen erhebt, während an der hintern Säulenreihe die sitzenden Kolosse der Könige Rhamses II. (Sesostris) und Sesurtasen emporragen. Das Gesimse über den Säulen enthält folgende auf den hohen Erbauer bezügliche und in hieroglyphischen Charakteren abgefaßte Inschrift: „Der Königliche Sonnenaar, der Rächer Preußens, der König, Sohn der Sonne, Friedrich Wilhelm IV., Philopator, Euergetes, Eucharistos, von Tot und der Saf geliebt, der siegreiche Herr des Rheins und der Weichsel, der erkoren ist von der Germania, hat aufrichten lassen in diesem Gebäude Kolosse, Statuen, Bilder und Bildwerke, Steine, Säulen und Särge, und vieles andere Gute, was herbeigeführt ist aus Aegypten und dem Mohrenlande." Die Säulen und ein Theil der Decken sowie der Wände über den Grabstelen (den Inschriftsteinen, die man den Todten mit in das Grab gab) wurden mit ägyptischen Malereien geschmückt nach Originalen aus den Tempeln des Landes. Dem Alterthumsgelehrten erzählen diese Malereien in ihrer hieroglyphischen Sprache von Göttern und Königen einer Zeit, die am fernsten Horizont der Geschichte liegt und sich mit ihrem Saum in die Nacht der Urvergangenheit verliert. Der Nichtgelehrte seinerseits wird bei aufmerksamer Betrachtung sehr bald wenigstens ein naives, auf niedriger Stufe erstarrtes Stilgesetz der ägyptischen Farbenkunst entdecken, wenn er wahrnimmt, daß die Köpfe stets im Profil erscheinen, das Auge dabei unverkürzt, sowie die Brust in voller Breite, wenngleich die Beine vorwärts schreiten, und daß sich von Schattirung und Perspektive noch nicht die mindeste Spur zeigt. Vielleicht auch empfindet er zugleich ein gewisses unheimliches Gefühl vor der Seltsamkeit der fremdartigen und mysteriösen Erscheinungen.

Und ist uns recht, so wird sein Auge mit um so größerem Behagen sich an jenem Schmuck des ägyptischen Peristyls weiden, der uns an das Kunstleben der Gegenwart erinnert, wir meinen, an den schönen Fresko-Bildern der Meister Graeb, Schirmer, Pape, Biermann

und Max Schmidt, welche die Rückwände der Säulenhalle zieren, und die uns den landschaftlichen Charakter, so wie die bedeutendsten Baumonumente Aegyptens (meist in ihrem ehemaligen Zustande gedacht) zur lebendigen Anschauung bringen.

Wir durchpilgern an der leitenden Kette dieser Landschaften und Prospekte das ganze Nilthal von Memphis bis Meroë, und gleich, wenn wir uns von der Eingangspforte des Peristyls zur Linken wenden, hat unser Auge beim Blick auf die Wand hunderte von Meilen überflogen und schaut sie, die „Pyramiden von Ghizeh oder Memphis" in ihrer kolossalen Erhabenheit. Wer las nicht von ihnen in seiner Schulzeit, wer hat nicht noch die Namen ihrer Erbauer: Cheops, Chefren und Mykerinus, im Gedächtniß behalten? Wer weiß nicht, daß ihr Alter weit über viertausend Jahre hinausreicht? Und wem fällt dabei nicht das hier gesprochene emphatische Wort des großen Frankengenerals, des Konsuls Bonaparte, ein, da er mit der Erinnerung an diese ungeheure Vergangenheit seine Krieger zur Tapferkeit begeisterte? Aus kahler Wüsteneinsamkeit steigen die eigenthümlichen Riesenbauten empor, die Grabmonumente eines Herrschergeschlechtes, welches das Angedenken seiner Thaten in steinerner, bergeshoher Verlassenschaft an die Ewigkeit überliefern wollte. Der gelbe, brennende Sand erstreckt sich hinaus bis an den fernen Horizont, einförmig helles und grelles Sonnenlicht lagert über der weiten Fläche, in das Schweigen des Todes scheint die Luft erstarrt: wir blicken wie auf eine Grabstätte der Natur selber, auf eine offene Gruft, zwar ohne Dunkel und Moderqualm, darum aber nicht minder öde und melancholisch, im vollen Tagesglanz eben so melancholisch, wie nebenan der Prospekt eines von Fackellicht spärlich erhellten, schmalen, düstern Ganges in der Pyramide des Cheops.

Einen bei weitem heiterern Eindruck dagegen macht das schöne Gemälde von Graeb: „der Hathortempel und das Typhonium zu Dendera." In jenem Tempel mit den wunderlichen, durch Hathorgesichter dekorirten Säulenkapitälen befand sich der berühmte, von der Astronomie als ein kostbares Monument geschätzte Zodiakus, dessen Abbild auch unser Museum in dem mittlern Deckengemälde des sogenannten mythologischen Saales aufzeigt. In dieser charakteristischen Nillandschaft breitet sich die Natur des Südens mit ihrer üppigen Vegetation aus, freundlich glänzt der ebene Spiegel des mächtigen Stromes, und selbst die kahlen Felsenberge des Hintergrundes reizen mit ihrem rosigen Schimmer unsre Phantasie. Der Maler goß die ganze Gluth eines prächtigen Sonnenunterganges über seine Szene, und während sich in den niederen Regionen schon die Schatten mit ihren dichteren Tönen hinlagern, baden die hohen, schlanken Palmen ihre zart gefiederten Kronen in dem goldigen Azur des reinen Aethers. Die herrlichen Palmen neben den Tempeln der Götter, — welcher Baum vermöchte es, würdiger und bedeutungsvoller eine solche Stätte zu schmücken? Er ist der Baum des Friedens, und er war es, der im fernen Osten schon an der Wiege der Menschheit selber stand und in ihre ersten Jugendträume sein sanftes Säuseln herabwehen ließ.

Das folgende Bild in der Wandnische stellt das „Rameſſeum (oder Rhamneſſeum) in Theben" dar, dem, wie wir oben schon erwähnten, der ägyptische Hof unsers Museums nach-

geformt wurde. Das Rameſſeum iſt das Grabgebäude oder Mauſoleum des uralten mächtigen Königs Rameſſes.

Unter allen Erinnerungen, welche ſich an die alte Rieſenſtadt Theben, die hundertthorige, knüpfen, hat keine mehr die Phantaſie der Dichter beſchäftigt und zu Bildern und Gleichniſſen veranlaßt, als die Sage von jener wunderbaren Säule oder Statue, welche, ſobald die erſten Sonnenſtrahlen auf ſie fielen, in ſeltſamen Tönen zu erklingen begann. Wir erblicken ſie mit ihrem Pendant-Koloß zur Seite auf einem überaus geiſtvoll und poetiſch aufgefaßten Gemälde, die Memnonſtatue bei Theben, von Schirmer. Voll und groß ſteht das leuchtende Geſtirn der Nacht, der Mond, am Himmel, gerade hinter dem Haupte der rieſigen ſitzenden Statue, das wie von dem Goldgrunde einer Heiligenglorie umrahmt ſcheint, während an den Baſen der hohen, dunklen Koloſſe die Waſſerfläche des ausgetretenen Nils mit langen Silberſtreifen glitzert. Ein durchſichtiger Schatten, liegt die ſtille Nacht mit ihrer Dämmerung über der Gegend bis hinaus an den langen, einförmigen Höhenzug der Felſenberge am Saum der Wüſte. Der Eindruck iſt ſeltſam und großartig, und unter dem Schleier dieſes feierlich düſtern Halbtages zieht der ſtille, ernſte Geiſt einer geheimnißvollen Vergangenheit durch unſre Seele. Die mächtigen graden Linien des Schattenwurfes und der Konfiguration des Terrains kamen dem Maler zu Hülfe, eine Stimmung der Landſchaft zu erzielen, in der ſich der Charakter des trüben, ſtarren, alten Aegypterthums ſelber in glücklicher Symbolik ausprägt.

In dem „Hypoſtyl oder Säulenſaale des Tempels zu Karnak“ in der nebenan ſich einſenkenden Wandniſche wird man ſofort das Vorbild des Hypoſtyls erkennen, welches man in unſerm Muſeum hinter dem offenen ägyptiſchen Hofe, in der Fortſetzung ſeiner Längendimenſion, anbrachte.

„Der Tempel von Karnak“ iſt ein Werk des Malers Pape. Die Architektur präſentirt ſich in der Form hinter einander geſtellter Pylonen von gewaltiger Höhe, die für unſere modernen Begriffe das Anſehen von Feſtungswerken haben. Zu dem vordern Eingange führt eine doppelte Reihe von Widderſphynxen, wie wir ſolche in der Area unſers ägyptiſchen Hofes geſehen haben. Der Widder mit der Sonnenſcheibe auf dem Haupt zwiſchen den Hörnern iſt das Symbol des Amon-Ra, des oberſten der ägyptiſchen Götter, und Amon oder Ammon ſelber der Haupt- und Schutzgott der Stadt Theben, die deshalb auch die Ammonsſtadt genannt wurde. Die Vegetation der Landſchaft verräth es, daß wir uns in der Nähe des befruchtenden Nilſtroms befinden; doch ebenſo erkennen wir an dem fahlen Tone der grünen Baum- und Laubpartieen den Anflug des Wüſtenſtaubes und die Wirkung des ſengenden Tagesgeſtirns.

„Der Tempel von Gerf-Huſſein“ in der anſtoßenden Niſche macht einen überaus düſtern Eindruck, deſſen Eigenthümlichkeit noch durch die bizarren, koloſſalen Pfeilergeſtalten zu beiden Seiten erhöht wird. Wie Rieſenungethüme treten dieſe Geſtalten aus dem Dunkel des Raumes hervor, und wir fühlen, daß hier der Kultus finſtrer, aus dem Reich

der Schönheit verbannter Götter waltet; sie wurden unmittelbar an ihrer Stelle aus dem Felsen ausgehauen.

Nebenan stehen wir in einem der „Felsengräber von Beni-Hassan", aus denen der sogenannte „historische Saal" und das Hypostyl unseres ägyptischen Museums, jener seine Säulen, dieses die meisten seiner hieroglyphischen Wandmalereien entlehnte. Dem Maler des Bildes, Graeb, glückte ein frappanter und bedeutungsvoller Beleuchtungseffekt, indem von der Eingangspforte im Hintergrunde her ein rosiger, warmer, lebendiger Strahl der Sonne in die finstere Stätte des Todes seinen Weg nahm. So drang der Geist der modernen Forschung selber, ein Strahl der wahren Auferstehung der Todten, in diese Tiefen, wo die Nacht der Jahrtausende geschlummert und dem Auge die wissenschaftlichen Schätze der Vergangenheit verhüllt hatte. Das folgende Bild stellt die äußere Ansicht derselben Gräber dar, eine hoch aufsteigende, nach dem Horizont zu sich absenkende Felsenreihe mit einer unter einem von Säulen getragenen, kurzen Vorbau befindlichen Pforte, welche in den Schooß der Erde führt.

Der Landschafter Biermann malte die nächstfolgenden vier Ansichten: „die Steinbrüche von Silsilis", in Oberägypten, nicht allzuweit von den Wasserstürzen des Nil, die Bauschatzkammern für die Riesenwerke der tieferen Gegenden, Brüche, welche die Aegypter in ihrem Kunstenthusiasmus, so vermuthet man wenigstens, an der Außenseite mit architektonischem und plastischem Schmuck verzierten, wie Eingänge zu Felsentempeln oder Todtenkammern, wozu man die Höhlungen übrigens später auch benutzte; ferner die „Obelisken in dem kleinen Tempelhofe zu Karnak", Steinkolosse von 120 Fuß Höhe aus ziemlich hellrothem Granit; den „Vorhof des Tempels zu Edfu" und „die Insel Philae."

Der Tempelvorhof zeigt uns im Hintergrunde einen pylonenähnlichen Bau, ein offenes Thor in der Mitte, eingeschlossen von zwei riesig hohen Seitenflügeln, in der Form sehr steil aufsteigender, abgestutzter Pyramiden, während ein quadratischer Portikus den innern Hofraum umgiebt, gebildet durch kolossale Säulen, deren Kapitäle mit aufgeschlagenen und übereinandergereihten Blumenkelchblättern reich verziert sind. Von oben scheint der volle Tag herein; und der Glanz im Lichte, so wie der schleierartig zarte Duft im Schatten der ungeheuren Mauermassen verleiht dem Ganzen eine wohlgefällig heitere, wir möchten fast sagen, romantische Stimmung.

Die Insel Philae an der Grenze von Oberägypten ist durch ihre schöne Lage ausgezeichnet und wurde deswegen besonders von den Ptolemäern mit herrlichen Bauwerken inmitten ihrer üppigen Vegetation geschmückt. Wir erblicken auf unserm Bilde ein felsiges, in den Strom hineinragendes Kap der Insel, auf dem sich, von reichem Palmenwuchs und anderem Laubwerk umgeben, eine viereckige, säulengetragene, luftige Halle, und weiter links ein Tempelgebäude erheben. Zwei einsame Ibisse spazieren in dem seichten Uferwasser und scheinen der poetischen Ruhe des Abends zu genießen, der mit seinen letzten safranfarbenen Lichtern die Zinnen der Baumonumente streift und die Wipfel der Palmen mit goldenem Chrisam salbt.

Die letzten drei Landschaftsgemälde rühren von der Hand Max Schmidt's her. Es

Temple of Hathor at Dendorah — *Hathortempel za Dendorah*

Temple a Karnac

Temple at Karnac Tempel zu Karnak

Statues de Memnon

Memnon Statue

Island of Thila Inset Thila

Isle de Philæ

Island of Philæ Insel Philæ

sind: „der Felsentempel von Abu-Simbel", eine zu beiden Seiten von kolossalen sitzenden Statuen eingefaßte Eingangspforte in die dunkle Nacht der dem Andenken des Königs Ramasses geweihten Felsenstätte; „der Berg Barkal", im Hintergrunde Pyramiden, und endlich „die Pyramiden von Meroë" in Nubien, mit großen Pylonen-Vorbauten, wie sie an den Pyramiden von Memphis nicht vorkommen. Mit diesen Bauten stehen wir wieder in der weiten, öden Wüste mit ihrem eintönig gelben, blendenden Sonnenglanze, wo nur der Geier und der Schakal hausen und die Karavane auf pfadlosem, unabsehbaren Sandgefilde pilgert.

Von diesen Eindrücken der landschaftlichen Natur Aegyptens erfüllt, durchschreiten wir nochmals den Hof und treten in den düstern hypostylen Zellen-Saal, dessen Hintergrund die kolossale sitzende Statue des Königs Horus in einem letzten Gemache abschließt. Die acht mächtigen Säulen, welche die blau getönte und mit gelben Sternen verzierte Decke tragen, sind hieroglyphisch bemalt und gleichen den Säulen des Portikus um den Hof, nur daß hier (im Hypostyl) die ebenfalls pflanzenkelchartigen Kapitäle sich knospenförmig nach oben verengen. An dem untern Theil der Wände sind unter Glas und Rahmen eine große Menge dicht mit hieratischer und hieroglyphischer Schrift beschriebener Papyrusrollen ausgebreitet, die man meist in Gräbern fand; und darüber erblicken wir wieder wie im Vorhof treu kopirte ägyptische Malereien, Szenen, welche hier meist auf das alltägliche Leben der Aegypter Bezug haben. Wir vergessen nicht, ehe wir weiter gehen, mit einem Rückblick auf das Vorhergesehene zu bemerken, daß in der räumlichen Aufeinanderfolge, erst des Hofes, dann des Hypostyls und zuletzt des Schlußgemachs mit seinen drei nischenartigen Abtheilungen, die sämmtlich in einer Richtung liegen, das Bildungsgesetz des Grundrisses ägyptischer Tempel von dem Baumeister auf eine eben so einfache als durchdachte Weise architektonisch entwickelt wurde, während die allmälich abnehmenden Höhendimensionen nicht minder das Prinzip des Kleinerwerdens von Außen nach Innen, des Zusammengehens in sich deutlich veranschaulichen.

Aus dem Hypostyl führt die Thür links in den historischen, die Thür rechts in den mythologischen oder Gräber- und Mumien-Saal. Die Beschreibung der Einzelheiten und Sammlungen dieser Räume gehört in das Gebiet besonderer „Wegweiser" durch das neue Museum. Uns genügt es, ein paar allgemeine Andeutungen zu geben.

Der historische Saal wird von zwölf protodorischen Säulen in drei (110 Fuß) lange, schmale Hallen getheilt und ist in seiner Formen-Ausbildung, wie wir oben schon gelegentlich einfließen ließen, eine Nachahmung der innern Architektur eines der Felsengräber von Beni-Hassan. Die Deckenwölbung der mittlern Halle trägt einen wunderlich monotonen malerischen Schmuck in ägyptischem Stil, eine fortlaufende Wiederholung eines Geiers mit ausgebreiteten Flügeln, wie sich dieser Schmuck auf gleiche Weise als Deckendekoration im Grabe des Psammetich findet. An den Wänden breiten sich zahlreiche Malereien nach den Originalen der Tempel zu Medniet-Abu, Karnak, verschiedener Gräber, Paläste u. s. w. aus, meist Szenen aus der Geschichte und aus dem Privatleben der Könige und Großen, Schlachten (darunter

auch eine Seeschlacht), Jagden, Belagerungen, Kriegszüge, Transporte von Gefangenen, Hinrichtungen, Opferdarbringungen u. s. w. von den ältesten Zeiten bis auf Kaiser Tiberius und Trajan. Ein schmaler Doppelstreif von kleinen bildlichen Darstellungen unterhalb eines Theiles der größeren Gemälde an der kontinuirlichen Längenwand enthält (aus einem Turiner Papyrus entnommen) eine artig humoristische Parodie der ernsten oberen Szenen, durch Thiergestalten, die wie in der Fabel die Rollen der Menschen spielen und der Laune eines altägyptischen Grandville oder Otto Speckter entsprungen zu sein scheinen. — Der Eindruck aller dieser Malereien erinnert an die früheste Kindheit der Kunst, aber an eine Kindheit, die sich bei den Aegyptern nicht weiter entwickelte, die mit abergläubischer Ehrfurcht in der überlieferten Tradition gefangen blieb, die trotz der Fülle des gedanklichen Materials, welche zur Durchbrechung der engen Schranken einer solchen Symbolik drängen mochte, nicht im Stande war, den kleinsten Schritt vorwärts zu thun. Ihre Malerei blieb immer nur Schrift, Bilderschrift.

Der genannte Saal enthält in Glaskasten und offenen Schränken eine Menge einbalsamirter heiliger Thiere, kleine Götterbilder aus Erz und Steinen, Schmucksachen der verschiedensten Gattung, Gegenstände des häuslichen Gebrauches, der Kleidung, des Handwerkes, Werkzeuge der Kunst, Waffen, Früchte u. s. w.; außerdem eine ansehnliche Sammlung von Skulpturen, Statuen und Reliefs, die theils dem Kultus dienten, theils dem Gedächtniß der Könige, Würdenträger, Priester und anderer hohen Personen gewidmet waren; darunter die schöne Statue der Königin Ramake, unter einem Baldachin sitzend, einige trefflich gearbeitete Bildsäulen der Göttin Pacht mit dem Löwenkopfe, mehre Gruppen u. s. w.

Die Bestimmung des mythologischen Saales hängt auf's Innigste mit dem Todtenkultus zusammen, und er reiht sich der architektonischen Idee nach höchst passend an den Komplex des Vorhofes und Hypostyls an. In einem Vorsaale erblicken wir zuerst zwischen Pfeilerstellungen und in Ecken und Nischen Gräber, Sarkophage und Stelen, die der ältesten ägyptischen Zeit angehören (einige gegen fünf Jahrtausende alt!) und meist aus Memphis, der Todtenstadt, stammen, und nebendem als ein besonderer Schatz unsres Museums drei vollständige Grabkammern aus der Epoche der Pyramiden; hierauf besuchen wir die Todten selber in dem eigentlichen Mumiensaale.

Dieser Saal entbehrt der Säulen, und die Decke ruht, von acht Wandpfeilern, Bindern und Eisenbalken unterstützt, auf den beiden Längenmauern. Sie ist, obwohl als Wölbung behandelt, vollkommen horizontal wie die Decke des Hypostyls, welche aus sogenannten Kappengewölben von so geringer Pfeilhöhe besteht, daß die untere Fläche gleichfalls horizontal geputzt werden konnte. Wir führen dies an, um den Leser gelegentlich immer tiefer in die Mannigfaltigkeit der architektonischen Kombinationen, welche bei dem großen Gebäude in Anwendung kamen, blicken zu lassen. Die untere Hälfte der Wände ahmt in gelbem Farbentone ein einfaches, aneinandergefügtes Holzbrettergetäfel nach; die obere Hälfte wurde wiederum mit ägyptischen Malereien geschmückt, und zwar in zwei Reihen über einander mit größeren und mit kleineren Figurenbildern. Jene stellen sämmtliche höhere Götter der ägyptischen Mytho-

logie dar; diese dagegen Szenen, welche auf den Todtenkultus Bezug nehmen, in einer z. B. das Todtengericht des Osiris. Die Decke enthält auf tiefblauem und feierlich ernsten Grunde in Goldfarbe astronomische Darstellungen, in der Mitte den schon erwähnten Zodiakus von Dendera und in den übrigen Feldern, in welche der Plafond durch die mächtigen Binder getheilt wird, hieroglyphische Sternentafeln und die mystischen Bilder der Monatsgötter. Sarkophage aus Sandstein, Porphyr, Granit, Kalkstein und Holz; Mumien, theils enthüllt, theils noch von ihren Leinwandbandagen umwickelt und zuweilen mit Schmuck dekorirt; endlich Gegenstände der verschiedensten Gattung, die man in den Grüften und Behausungen der Todten fand, sind in langen Reihen zu beiden Seiten des Mittelganges und an den Wänden des Saales zur Schau ausgestellt und systematisch geordnet.

Wir lernen aus den Inschriften eine Menge Namen dieser Todten, ihren Rang, ihre Verhältnisse kennen, und es beschleicht dabei gewiß Jeden eine wunderseltsame Stimmung. Die Todten aus der Epoche der Pharaonen hier mitten im Kreise unsres modernen Lebens! In ihrer stummen Sprache reden uns Jahrtausende an! Die alten Aegypter haben mehr erreicht, als sie vielleicht selber bezweckten; ihre Geschlechter, ihre Weltanschauung, ihre Kultur sind selber schon seit zwei Jahrtausenden von der Erde verschwunden, aber ihre sterblichen Leiber, die Schätze ihres Familienlebens, haben sie der Unsterblichkeit unter uns, den wildfremden Menschen des fernen Nordens, vermacht!

Wie die Welt Aegyptens ein abgeschlossenes, in keiner andern Civilisation fortsetzendes Ganze ist, so stehen auch die Räume der Sammlungen dieses Landes in keiner direkten Verbindung mit den Sälen für die übrigen primitiven Kunstgestaltungen, und wenn wir letztere durchwandern wollen, müssen wir aus dem mythologischen Saal erst wieder hinaus in das große Vestibul treten.

Der Thür des mythologischen Saales gegenüber empfängt uns die hohe Pforte mit der Ueberschrift: „Nordische Alterthümer.“ Die Sammlungen dieses ganzen Flügels sind noch nicht aufgestellt und der Schau überwiesen, ja die innere Architektur selbst harrt großentheils noch der Vollendung. Der erste Saal wird die eigentlichen nordischen, norddeutschen Alterthümer enthalten: thönerne Urnen, steinerne und bronzene Waffen, Schmuck, Götterbilder, mannigfache Gefäße u. s. w., kurz Gegenstände, welche als Ueberreste der uralten Bewohner unsres Nordens in Gräbern und andernorts gefunden wurden; in den ferneren Sälen dieser Abtheilungen des untern Geschosses sollen die ethnographischen Merkwürdigkeiten ihren Platz finden. Unsre Aufmerksamkeit wird sich daher gegenwärtig nur der Architektur und der malerischen Dekoration widmen können, soweit diese eben zum Abschluß gediehen.

Die Deckenwölbung des Saales für die nordischen oder vaterländischen Alterthümer (78 Fuß lang, 31 Fuß breit) mit ihren Gurtbögen ruht auf sechs Sandsteinsäulen von zwölf Fuß Höhe, deren dorische Kannelüren und Kapitäle aus weißem Marmorino geformt sind. In den Interkolumnien stehen polirte Eichenschränke für die Beherbergung der kleineren Gegen

stände. Der Eindruck des Raumes ist einfach, ruhig und würdevoll; die Tönung der hellen Säulen, der Decke und der Ornamente an den Gurtbögen nüancirt in harmonischem Zusammenklang; die bescheiden violettgraue Farbe der Wände und die Gemälde über den beiden Fensterreihen, sowie an den Thürwänden, verleihen dem Ganzen noch eine erhöhtere Lebendigkeit.

Diese Arbeiten des Pinsels sind sogenannte stereochromische oder Wasserglasmalereien, die sich in ihrer technischen Behandlung insofern von dem gewöhnlichen Freskoauftrage unterscheiden, als sie nicht, wie es bei letzterem der Fall ist, stückweis auf dem nassen Kalk ausgeführt, sondern erst ohne Weiteres auf der ganzen Fläche vollendet und dann durch eine chemische Procedur mit dem Substrat der Wand für eine solide Dauer verbunden werden. Die Maler R. Heidenreich, G. Richter und R. Müller bethätigten hier ihre künstlerischen Talente und stellten eine Reihe der bedeutendsten Gestalten und Szenen aus dem Kreise der nordischen Mythologie dar, wie er namentlich in den Liedern der Edda auf uns gekommen.

Wenn wir, durch den Vestibul eingetreten, den Saal in seiner ganzen Länge durchschritten haben und dann rechts emporblicken, sehen wir den obersten Lenker des Seins und Lebens verkörpert, den König der Lichtgötter, Odin auf seinem Throne in der Götterburg Asgard mit den beiden Raben Hugin (Erkenntniß) und Munin (Gedächtniß) über seinen Schultern; desgleichen Hertha, die große Erdenmutter, auf ihrem Wagen, Blüthen und Früchte herabstreuend, und zwischen beiden die Göttin der Nacht, wie sie mit ihrem Sohne Dagur (Tag) zu Roß den den Himmel umkreiset. Baldur, der Sohn Odin's und Frigga's, der schönste und mildeste der nordischen Götter, und sein frühzeitiger Tod durch Locke's, des bösen Gottes, List sind der Hauptgegenstand einer zweiten Szenengruppe. Es folgen Darstellungen aus dem Sagenkreise über Frey, den Frühlingsgott, und seine Schwester Freya, die Venus des nordischen Olymps; und zuletzt an dieser Wand die Mythe von Tyr, dem Gott der Schlacht, und die Fahrt nach Walhalla, wohin die Walkyrien die ruhmvoll gefallenen Krieger bringen.

Dem ersten Bilde gegenüber, wieder im Hintergrunde des Saales, an der anderen Längenwand, eilt Thor, der Gott des Blitzes und Donners, auf seinem von zwei Steinböcken gezogenen Wagen zum Kampfe gegen die Berggeister, die er mit seinem Hammer zerschmettert, während daneben die Elfen im Mondschein ihren Reigen schlingen, und ihre Königin Titania, Blumen und Kränze darreichend, über thaugetränkten, silberschimmernden Wiesen schwebt. In dem sich anreihenden kleinen Cyklus wurden die Kämpfe der Riesen gegen den Drachen, dann das phantastische Thier, welches die goldenen Schätze bewacht, und die Wassernixen in heiterem Spiel dargestellt. Weiter: die Nornen oder Schicksalsgöttinnen, deren eine die Wurzel der weltüberschattenden Esche Ygdrasil begießt, während die zweite den Lebensfaden spinnt, und die dritte, am Zeitenborn sitzend, die Thaten der Vergangenheit auf einen Schild zeichnet. Szenen aus der Mythensphäre über den bösen Gott Locke und seine Tochter Hela, die Herrscherin der Unterwelt, beschließen die Darstellungen an dieser Wand. Die Bilder an der Wand der Eingangsthür lassen uns einen Blick in den nordischen Himmel (Walhalla), in die Au der Seligen, Gimil, und auf die Helbahn, den Pfad in die Unterwelt, thun.

Die Künstler, welche diese Gemälde ausführten, griffen mit Glück in den reichen Schatz des Stoffes und wählten solche Vorwürfe, in denen sich die Hauptmomente der Sage zusammengreifen, sowie die wichtigsten allegorischen Züge verkörpern ließen, und die zugleich die beste Möglichkeit einer malerischen Auffassung gestatteten. Der mit Pinsel und Palette gestaltenden Phantasie konnte sich kaum ein geeigneteres Material bieten, um sich im Reiche der Erfindung frei zu ergehen. Sie durfte sich die Aufgabe stellen, eigenthümliche Typen und Ausdrucksformen zu schaffen für Gegenstände, die bisher fast noch niemals in größerem Umfange malerisch behandelt worden waren. Und die Eigenthümlichkeit des Malers durfte in der That dabei auch mit der wildfremden Eigenthümlichkeit des Stoffes wetteifern. Die Mythologie des nordischen Olymps trägt die seltsamen, ungeheuerlichen Züge des Landes, wo sie entstand. Die Reliefs ihrer Szenerie scheinen gleichsam in die riesigen Felsenwände der zerklüfteten Gestade und in die Eisberge der Polarzone eingehauen; ihre Gestalten wallen dahin wie die Nebelgebilde auf den dunklen Wogen, hier in's Unbestimmte verdämmernd, dort vom kalten Glanze des Nordlichts umsäumt. Alles ist phantastisch oder grotesk, nicht selten hochpoetisch und voll tiefsinniger kosmogonischer oder physikalischer Bedeutung.

Der schmale, etwas düstre Raum, der im Hintergrunde des Saales in ein Eck- oder Seitenvestibul führt, wurde von Bellermann mit zwei charaktervollen landschaftlichen Gemälden in Wachsfarben geschmückt: „Arkona auf Rügen mit den Hünengräbern“ und „Stubbenkammer mit einem Opferringe.“

Das eben berührte Seitenvestibul in der Südost-Ecke des Gebäudes hat seinen besondern und (jetzt noch verschlossenen) Haupteingang unmittelbar von der Straße aus, und zwar unter der Verbindungshalle der beiden Museen. Zugleich aber dient es zur Verbindungspassage nach den an der Südfront gelegenen Sälen. Die Architektur des Flachbogens, den schon der nordische Saal zeigte, setzt hier in Decke und Gurtbögen fort. Das stumpfe Hellgrün der Wände stimmt harmonisch mit der einfachen hellgelblichen Decke, den grünen Marmorfließen des Fußbodens und den Thüren von Nußbaumholz zusammen. Zwei dieser Thüren, an ein und derselben Seite (nach Westen) liegend, führen sodann in die Räume, in denen die ethnographische Sammlung aufgestellt werden soll: die eine in den Saal für kleinere Gegenstände, die andere zuerst in einen Flachkuppelsaal mit nischenartigem Abschluß und von da aus in einen großen dorischen Säulensaal (an der Westfront des Gebäudes), an den sich endlich ein mittelgroßer Raum, der ebenfalls zwei Säulenreihen enthält, anschließt. Dieser letztere Saal steht mit einer ziemlich breiten Passage in der Richtung von West nach Ost in Verbindung, die, im Parterregeschoß des Treppenhauses gelegen, in das große Hauptvestibul des Gebäudes zurückführt. Ueber die Aufstellung der Sammlungen ertheilt ein trefflicher Aufsatz des Architekten Herrn Adler („Das neue Museum zu Berlin“ in der „Zeitschrift für Bauwesen“, herausgegeben von Erbkamm, Jahrgang 1853, Lieferung I. und II., sowie XI. und XII.) in geistreicher und gedankenvoller Weise folgende Auskunft: „Von der Thatsache ausgehend, daß sich bei der Betrachtung der primitiven Kunstformen eine allmäliche Entwickelung in größeren Umrissen

wahrnehmen läßt, beabsichtigt man, ein annäherndes Bild dieser Bestrebungen zu geben, wobei eine Vereinigung der Materialien nach Volksstämmen und ihrer Kulturverwandtschaft im Auge behalten bleibt. Auf diese Weise würden die rohesten, einfachsten Versuche der Art, also Erzeugnisse der vollkommen barbarischen Völker, wie sie Afrika und Oceanien bietet, in dem Kuppelsaale aufgestellt werden, wohin sie auch durch ihre kleinere Anzahl und den geringen Formausdruck, der keiner entschieden günstigen Beleuchtung bedarf, passen möchten. Die sich steigernde Handwerksthätigkeit und der allmähliche Fortschritt in der Formbildung bei der Befriedigung sowohl einfacher als zusammengesetzter Bedürfnisse würde sodann in dem Hauptsaale ihren Platz finden können, zu dem sich schon bedeutsamere Gegenstände, wie sie Polynesien und Indien liefert, gesellen möchten. Endlich würden diejenigen Gegenstände, in denen sich theils ein ganz besonderer Kunstfleiß bei der Behandlung des Materials ausspricht, theils auch schon die Andeutung einer geistvolleren Auffassung erscheint, also Sachen aus China, Japan und Mexiko, dem letzten Saale einzuverleiben sein." — Man hat aus diesem Citate zugleich den Hauptinhalt der Sammlungen erfahren, in denen sich wohl das Streben nach Kunstformen, aber noch keine Stylbildung kund giebt.

Die Säle der nordischen und ethnographischen Merkwürdigkeiten umfassen den südlichen, offenen Hof des neuen Museums, den man den griechischen Hof genannt hat, weil in ihm an der Außenwand des Treppenhauses drei griechische Götterköpfe neuerer Arbeit, Jupiter, Juno und Minerva, und etwas tiefer rings herum die Reliefs eines Frieses von Schiefelbein angebracht wurden, welcher in einer großen Reihe von Figuren von sinn- und bedeutungsvollem Zusammenhange die „Zerstörung Pompeji's" darstellt. Unter diesem Fries umgiebt in der Höhe des ersten Stockwerkes ein weit ausladendes Schutzdach den Hof auf drei Seiten, um die Gegenstände mittelalterlicher Kunst, die man hier zu placiren gedenkt: altchristliche Sarkophage, die rohen Skulpturen der Exter-Steine, verschiedene Reliefs (zum Theil schon in den Wänden befestigt), byzantinische und andere Architekturfragmente u. s. w. vor den schlimmen Einflüssen des Wetters zu behüten. Die Mitte des Hofes wird ein alter Brunnen von Johannes Labenwolf zieren, und das Ganze soll in dieser seiner unteren Partie dereinst den Eindruck eines mittelalterlichen Klosterhofes machen, — ein keineswegs bedeutungsleerer Parallelismus zum ägyptischen Tempelhofe!

Und in ähnlicher Weise hatte auch der ägyptische Hof (nach oben zu) zwei Abtheilungen, welche durch die von den Säulen getragene breite Gallerie getrennt wurden. Diese Gallerie und die Rückwände dienen zur Aufstellung freier Werke der Skulptur, noch einiger ägyptischer Kunstdenkmäler (in Abguß), der assyrischen Bildwerke von Nimrûd und Khorsabad, der persischen Reste aus Persepolis und Pasargadae, endlich der lykischen Reliquien von Xanthos und Telmissos, an welche sich dann die im Treppenhause angebrachten Ueberbleibsel der uralt griechischen Kunst eng und in konsequenter Weiterentwickelung anschließen. Durch die kleine, unscheinbare Thür, welche sich aus der Gallerie nach dem Treppenhause eröffnet, schlüpft der Ariadnefaden des großen Systems herein, der das erste Stockwerk mit dem zweiten wissenschaftlich verbindet.

Das zweite Stockwerk,

nebst den wichtigsten Fresken und Kunstschätzen einzelner Säle.

Die Geschichte der Plastik, der Skulptur, in Beispielen ist die Haupttendenz des neuen Museums, und was die Kunst von den Tagen der alten Griechen an bis auf unsre moderne Zeit Großes und Herrliches in Stein oder Erz schuf, das begrüßt uns in treuen Kopien von rechts und links und von den Wänden herab bei unsrer Wanderung durch die glänzenden Säle des Mittelgeschosses, — Götter, Menschen und Heroen, eine Versammlung seltener Art, ewige Monumente am Born der Schönheit. Sie reden eine wunderbare Sprache zu uns, diese stummen, weißen Gestalten mit dem blicklosen Auge; sie sprechen zu uns das ausdrucksvolle Wort der Geberde, und ihre Geberde ist ihre Seele: sie predigen uns das Evangelium von der stolzen Macht der Form!

Aus dem Vestibul trägt uns eine prächtige Treppe von schlesischem Marmor (15 Fuß breit mit 43 Stufen, und von einem 9 Fuß tiefen Podest oder Absatz unterbrochen) zu dem Niveau des Hauptgeschosses empor, mitten in dem großartigen Treppenhause, dessen Schau und Genuß wir jedoch im Augenblick noch aufschieben wollen, dem Wandrer gleich, der sich bei der Erklimmung eines Berges den Umblick versagt, bis er den höchsten Gipfel erreicht hat.

Und darum rasch an dem einen der kolossalen Rossebändiger vom Monte cavallo rechts vorüber und hinein durch die hohe Pforte, die uns den griechischen Saal erschließt! Einfache, heiter erhabene Schönheit und klare Ruhe weht uns aus der Architektur dieses Raumes entgegen, der die ganze Längenfront des nördlichen Flügels einnimmt und durch seine acht hohen Fenster eine außerordentlich helle Beleuchtung empfängt. Die zart gefärbte Decke wird hier nicht von Säulen, sondern von sieben flachbogigen Bindern, die mit vergoldeten Zinkfiguren und Arabesken gefüllt sind, getragen, und dieser Schmuck, so wie die schönen landschaftlichen Gemälde oben an der einen Quer- und Längenwand gesellen der reinen Wirkung einen edlen Glanz bei.

Diese Landschaften und Ansichten, zehn an Zahl und von den Malern Graeb, Schirmer, Pape, Biermann und Max Schmidt ausgeführt, stellen Hauptstätten des hellenischen Kunstlebens in Griechenland, Sicilien und Klein-Asien dar, und zwar in ihrer ehemaligen alten architectonischen Herrlichkeit gedacht.

Ueber und neben der Eingangsthür in prächtiger Totalansicht der Mittelpunkt der griechischen Kunstblüthe, „Athen mit der Akropolis“, von Graeb; wieder auferstanden im Glanz seiner säulengetragenen Tempel und Hallen zum Lichte des lebendigen Tages unter diesem schönen blauen Aether, dessen klarer Schmelz eine wunderbare Heiterkeit in unsre Seele gießt. Das ist Hellas! Das ist das Land, wo, wie Byron singt, jede Jahreszeit huldvoll über den gesegneten Inseln lächelt, die, von fern erschaut, das Herz mit wonnigem Anblick erheitern und der Einsamkeit ein göttliches Entzücken spenden.

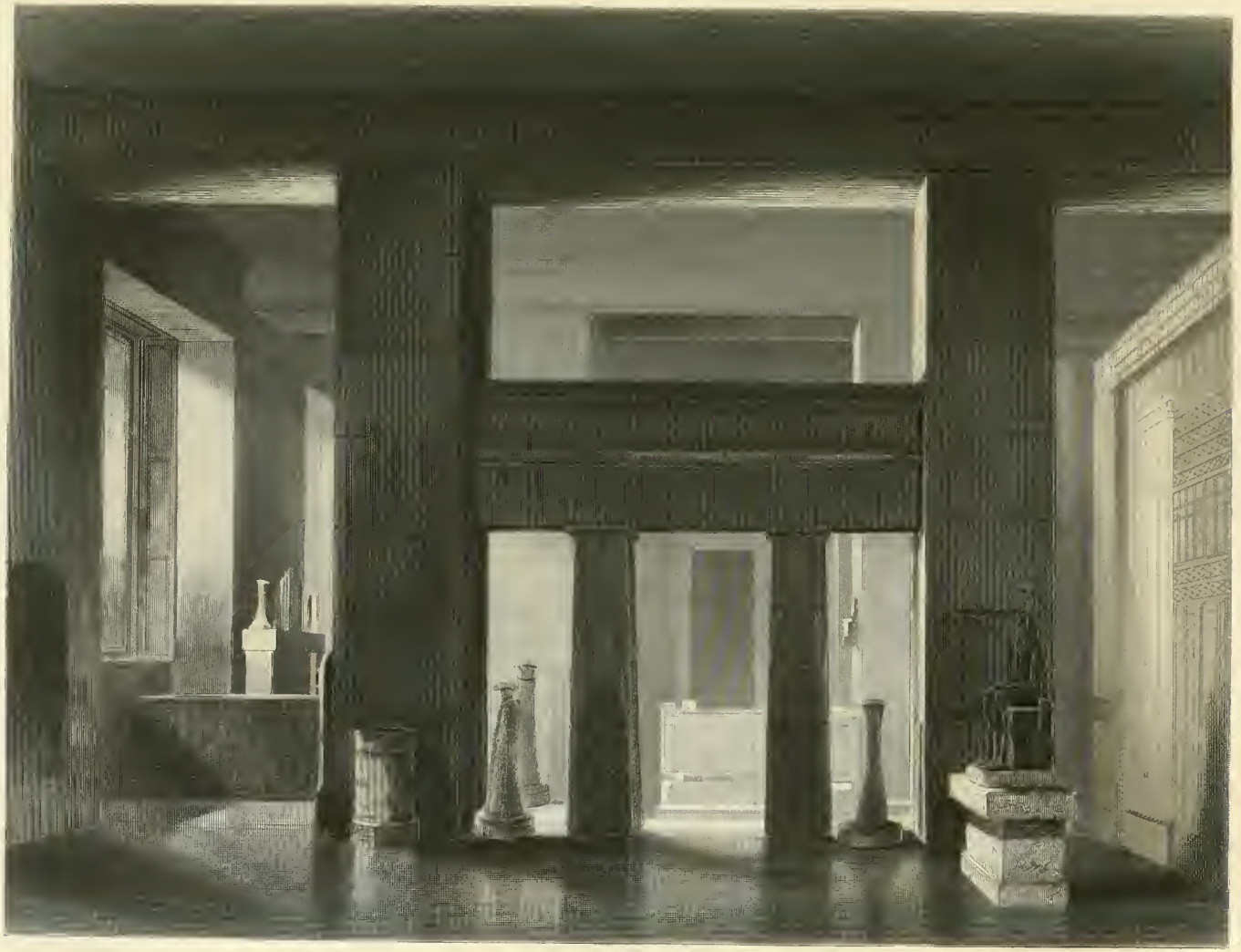
Blau ist der Himmel noch, die Klippe wild,
Der Oelbaum reift, dem Pallas eins gelacht,
Kühl ist der Hain und duftig das Gefild,
Und Honig fließt noch, wo Hymettus ragt,
Und sich sein duftend Schloß der Schwarm gemacht,
Die freien Wandrer in der Berge Luft.
Apoll schmückt noch des langen Sommers Pracht,
Noch glänzt Mendeli's helle Marmorkluft;
Schön bleibt Natur, ging auch Kunst, Freiheit, Ruhm zur Gruft.
(Byron's Childe Harold II. 87.)

Die alte Pracht der „Akropolis", auf deren Höhe die antike Architektur und Skulptur selber den Gipfel ihrer eigenen Vollendung erstieg, strahlt uns in einem besondern Bilde von Pape entgegen. Ein erhabener Prospekt klassischer Säulenfaçaden! Das Parthenon, die Propyläen, das Erechtheum und in der Mitte die 30 Fuß hohe Bildsäule der Minerva, welche die weite Ebene überschaut bis hinaus an das Meer, das in verklärter Bläue am Horizont strahlt. Phidias schuf diese mächtige Statue, die Schutzgöttin von Athen, und ebenso schuf er in typischer Gestalt das noch kolossalere Seitenstück, den Zeus im „Tempel zu Olympia", dessen innere Ansicht mit dem eben erwähnten Skulpturmonumente von demselben Maler in einem andern kleinern Bilde dargestellt wurde. Auf einem reichen Throne sitzt der Vater der Götter, aus Elfenbein und Gold geformt, in riesiger Majestät, als oberster Kampfrichter der panhellenischen Spiele, in der Linken den Herrscherstab, in der Rechten die Statuette der Nike. Ein drittes kleineres Bild von Pape läßt uns das „Denkmal des Lysikrates" in der sogenannten Dreifuß-Straße zu Athen erblicken.

Der geistvolle und tief poetisch empfindende Künstler, welcher den „Tempel des Zeus Panhellenios zu Aegina" malte, Schirmer, versetzte uns ganz in die Stimmung der schönen Verse, mit denen Byron, der unter allen neueren Dichtern am glänzendsten die Reize Griechenlands besang, den dritten Gesang seines Korsaren eröffnete:

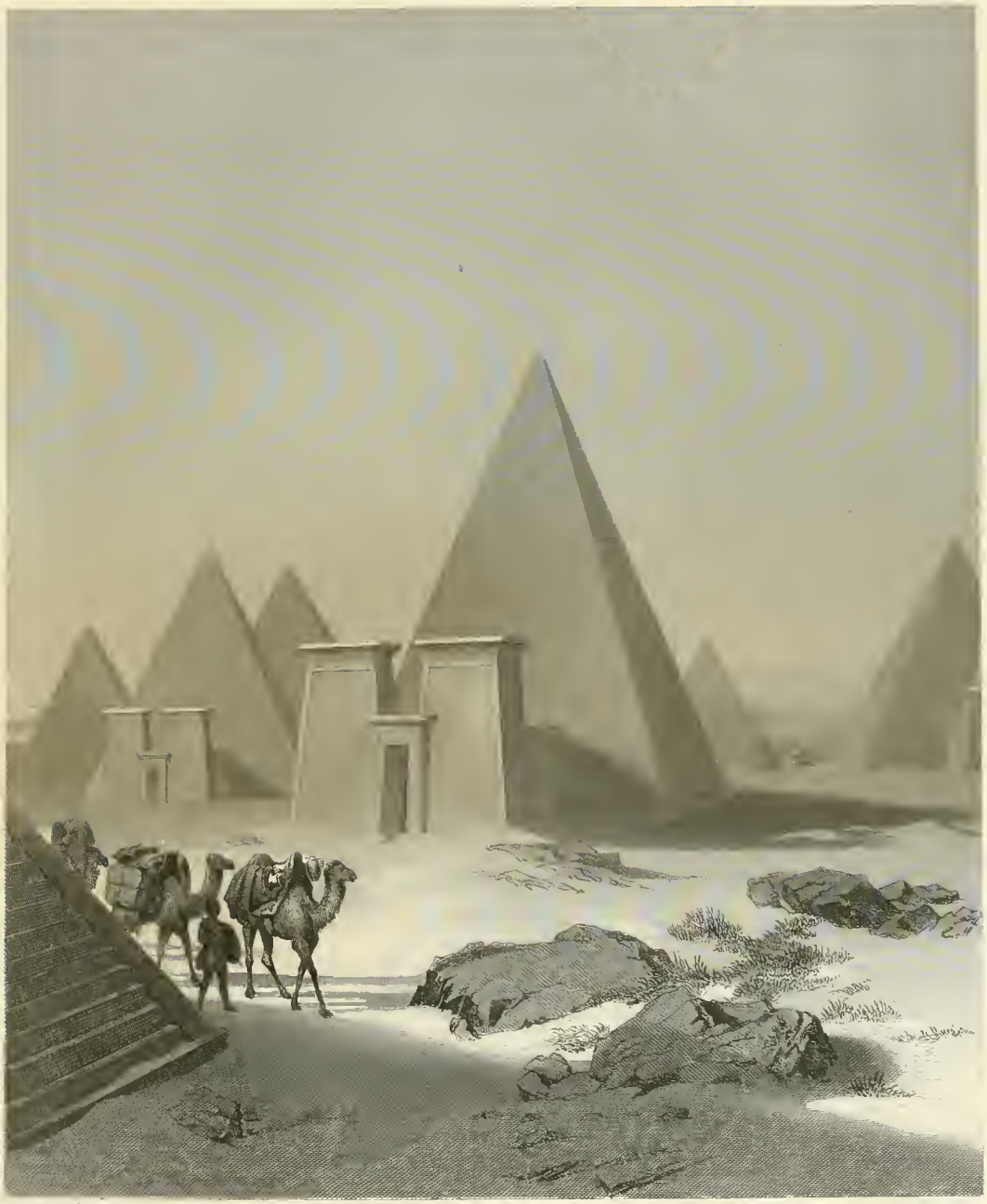
Langsam, am lieblichsten beim Untergehn,
Neigt sich die Sonne längs Moreas Höh'n;
Nicht wie im kalten Nord mit düstrem Glanz.
Nein, unumwölkt — ein lichter Strahlenkranz.
Das stille Meer erglänzt in seiner Helle,
Und zitternd glüht im Gold die grüne Welle.
Aeginas Fels und Idras Insel winkt
Phöbus noch seinen Gruß, eh' er versinkt.

Noch glühender liegt der Purpur des südlichen Abends auf dem „heiligen Hain zu Olympia" mit dem berühmten Zeus-Tempel von Graeb, ein kühnes Wagstück brillanten Beleuchtungseffektes, wie es die Wandmalerei gewiß nur selten aufzuweisen hat. Schon lagern sich kühle, grün blaue Schatten über die Erde: aber aus ihnen tauchen die Wipfel der Bäume, die Säulenkapitäle und die Frontispice des Tempels und die Berge des Hintergrundes empor und strahlen in der Fluth der Gold- und Rosentinten, die sich durch den Aether ergießen.



Tombeaux égyptiens

[illegible]



Le salon grec

The Grecian Salon *Der griechische Saal*

Eine förmliche Trunkenheit, eine selige Verzückung athmet in diesem schönen Bilde: es ist im wahren Sinne eine gemalte Ekstase der erhabensten Heiligen, der Natur selber.

Wenn sich das Auge hier berauscht hat, wird es um so lieber in dem benachbarten Landschaftsgemälde, von Schirmer, zur Linken ausruhen, in den Gefilden von „Phigalia" in Arkadien mit dem Tempel des Apollo Epikurios. Jenseits üppig laubiger Gründe glänzen die weißen Säulen des Tempels, und zwischen den Felsenhöhen des Hintergrundes glitzert der matte Silberschimmer des ebenen Meeresspiegels herein. Ein sanfter, thauiger Morgen webt und legt seinen bläulichen Schleierduft auf das liebliche Bild dieser einsam stillen Berg- und Waldnatur, in welcher der alte Pan und die Hirtengötter ihr friedliches Asyl aufgeschlagen hatten.

Biermann's Ansicht von „Syrakus" ist wieder einer jener Prospekte, in denen die alte Architektur ihre ganze Herrlichkeit vor uns entfaltet: im Vordergrunde die Prachtgebäude der Stadt, besonders das Amphitheater, und draußen, aus dem Meere aufsteigend, die Insel Ortygia mit der Citadelle, dem Minerva- und dem Diana-Tempel und anderem reichen Architekturwerk. Die Residenz der Hiero's und Dionyse war eine der größten und prächtigsten Städte der alten Welt und wetteiferte eine Zeitlang in Kunst, Wissenschaft und Bildung mit Athen. Wie viele kostbare Werke des Meisels haben die räuberisch plündernden Römer nicht von hier fortgeschleppt, um ihre Landhäuser und Schlösser damit zu schmücken!

Zwei in frischen, kräftigen Tönen ausgeführte landschaftliche Ansichten von Max Schmidt, „Lykische Grabmäler" und der „Hain und Altar des Zeus Lykaios in Arkadien" schließen die schönen Darstellungen. Wie der Tempel des Zeus Panhellenios in Aegina, so krönt auch der Tempel des Zeus Lykaios den Gipfel einer weit die Lande überschauenden Bergeshöhe, ähnlich den Heiligthümern der alten Parsen im Orient: auf den Bergen, die das Tagesgestirn zuerst mit seinem leuchtenden Strahl begrüßt, weht der Hauch der Andacht in lautester Fülle und mächtiger als in der Tiefe des Thales und des Menschengetümmels.

Die Malerei that Recht daran, hier in ihrem Feierkleide zu erscheinen und wie eine farbige Verklärungsglorie über den Trümmerresten zu schweben, deren Abgüsse dieser Saal beherbergt. Denn sie sind nach unserm Empfinden, trotz grauenvoller Verstümmelung, das Herrlichste, was uns von der ganzen alten Skulptur übrig geblieben, Denkmäler aus den Zeiten des Phidias, aus der Blüthenepoche der Bildhauerkunst unter Perikles, ja noch mehr, Werke von Phidias selber oder mindestens nach seinen Entwürfen und unter seiner Aufsicht ausgeführt. Wir meinen die Statuengruppen der beiden Frontispice und die umfangreichen Reliefs des Parthenons nach den Originalen der sogenannten Elgin-Marbles im britischen Museum zu London.

Vor Allem die Figuren des östlichen Giebelfeldes, wo die Geburt der Göttin Athene aus dem Haupte des Zeus dargestellt war, geordnet nach dem Charakter und den Gesetzen des Raumes, von liegenden und sitzenden Gestalten in dem einen Eckwinkel beginnend, bis zu den aufrecht stehenden in dem Bereich des Scheitelwinkels fortschreitend und hier kulmini-

rend und dann wieder bis zu der liegenden Situation in dem andern spitzen Eckwinkel niedersteigend. Liegt schon hier in der Natur dieses Dreieckes, der äußeren Proportionswand, eine tiefe auf die Entwickelung, die Kulmination und den allmälichen Rückgang alles Seins bezügliche Symbolik im Allgemeinen, so lag eine solche erst ganz besonders in der Darstellung selber, welche den Raum des Dreieckes füllte. Was wir indeß davon wissen, beschränkt sich nur auf Hypothesen, da der kläglich zertrümmerte Zustand der Figuren zum Theil nur eine sehr muthmaßliche Deutung ihrer Persönlichkeit gestattet, und da obenein verschiedene Figuren, darunter vielleicht die wichtigsten, gänzlich fehlen. Links zuvörderst sieht man noch die Köpfe von dem feurigen Roßgespann des Sonnengottes und die Fragmente der Arme und der Halspartie des Lenkers, der so eben über dem Horizont emporzutauchen beginnt; dann kommt eine auf einem Fels ausgestreckt liegende männliche nackte Figur (die einzige menschliche Figur der Frontispice, an welcher der Kopf noch erhalten ist), vielleicht ein Theseus oder ein Cecrops, — wer will es mit Bestimmtheit entscheiden?! Die beiden nächsten auf Sesseln ruhenden weiblichen Figuren sollen nach Einigen Ceres und Proserpina sein; die folgende Gestalt dagegen, mit flatterndem Gewande vorschreitend, hat ein ziemlich sicheres Anrecht auf die Bedeutung einer Iris. Dieser Iris, dürfen wir vermuthen, schlossen sich die Hauptgestalten, Zeus, Minerva u. s. w. an. Wie schon angedeutet worden, fehlen sie leider, und statt ihrer blieben uns nur noch weiter nach rechts zu der aufrecht stehende Rumpf einer Viktoria, ferner eine einzeln sitzende Figur, dann eine Gruppe einer sitzenden weiblichen Gestalt, der eine andere ähnliche Gestalt im Schooße liegt (ob Parzen?), endlich das Gespann der Nacht in den Ozean hinabtauchend, letzteres jedoch durch nichts anderes als durch den allein noch vorhandenen Kopf eines Rosses mit gesenktem Blick repräsentirt.

Wir bewundern von den aufgezählten Resten zumeist die Gruppe der beiden weiblichen Gestalten unmittelbar vor dem Gespann der Nacht. Welche Gestalten! Wie scheint die volle Brust des liegenden Weibes wahrhaft zu pulsiren! Wie zwanglos, wie so ganz ihrem eigenen innersten Impulse und Belieben sich hingebend die Situation! Wie genial schön und rhythmisch der reiche Faltenwurf der schleierleichten Gewänder, die sich den Formen des Körpers bis zum Eindruck des förmlichen Hindurchschimmerns desselben anschmiegen, dem Zuge jeder zarten, jeder üppigen Rundung, jeder Geste dicht und innig anschmiegen, und die sich doch dabei auch wieder dem reizenden Spiel eigener Linien und Arabesken so lieblich hingeben! Hier in diesen verstümmelten Leibern athmet mehr Leben als in den meisten anderen Ueberresten antiker Kunst und solchen, an denen vielleicht wenig oder nichts fehlt, und die sich unversehrt im schlimmen Sturm der Zeit erhielten. Hier hat die Kunst jene Stufe der Vollendung erreicht, wo sie wieder ganz naive, schöne Natur geworden. Mit einem fast anbetenden Entzücken ruht unser Auge auf dieser Marmor-Herrlichkeit; aber ach! mit einem Entzücken, in das sich zugleich der bitterste der Schmerzen mischt, und unser Auge möchte sich im nächsten Augenblick schon mit Thränen füllen und jammern, daß das Schönste, die Schöpfung des größten Bildnergeistes, so kläglich in Trümmer fallen mußte unter der rohen Faust der Zeit und der Barbaren!

Vom westlichen Giebelfelde, welches den Streit Minerva's mit Neptun um Attika darstellt, sind noch fünf Gestalten vorhanden, darunter eine liegende, vielleicht die des Flußgottes Ilyssos, und die problematische Gruppe einer Juno und eines Herkules.

Die langen Reliefs des Frieses, die sich in mehren Reihen übereinander an den Wänden des Saales hin erstrecken, zeigen, im Ganzen etwas besser erhalten, den großen Festzug der Panathenäen, der sich alle fünf Jahre zur Feier der Göttin Minerva aus der Stadt empor zum Tempel derselben auf der Burg bewegte: eine überaus zahlreiche Prozession von Reitern, in einer bewundernswerthen Mannigfaltigkeit der Haltung, von Wagenzügen, Jungfrauen, Frauen mit Fruchtkörben, Krügen, Opfergeräthen, von geschmückten Opferstieren u. s. w. Die Reliefs der Metopen über den Säulen, deren jedes den Kampf eines Atheners mit einem Zentauren darstellt, sind an den beiden Hauptwänden des Treppenhauses angebracht — leider sehr verstümmelt.

An der hintern Querwand des Saales wurde ein ganzes Frontispice, wie es sich in seiner alten Gestalt ausnehmen mochte, mit seinen Figuren aufgebaut. Man fand die Originale dieser Figuren auf der Insel Aegina im Jahr 1811, und Thorwaldsen restaurirte sie für München, wo sie gegenwärtig in der Glyptothek aufgestellt sind. Sie zierten ehedem den Pallas- oder den Zeustempel, und die Szene verbildlicht den Kampf um einen Leichnam, vielleicht den des Patroklos. Zweifelsohne gehört die Arbeit der ältern Zeit vor Perikles an. Die Formen erscheinen der Natur treu nachgeahmt, aber sie sind dabei noch hart, so wie sich auch in der Gruppirung noch die kindliche Naivetät einer erst beginnenden höhern Kunstentwickelung ausspricht. Auf allen Gesichtern liegt ein und dasselbe wunderlich monotone, grinsende Lächeln, selbst auf den Gesichtern der Sterbenden und Getödeten. Und einzelne Partieen, z. B. die Haare, wurden durchweg nach einem starr abgezirkelten, gleichförmigen Stilgesetz behandelt.

Ein ähnlicher Kampf, wahrscheinlich um den Leichnam des Dikles, eines Gefährten des Herkules, aber aus einer weit geringern Anzahl von Figuren bestehend, — vielleicht der Schmuck des korrespondirenden Giebelfeldes — ist ganz in der Nähe auf einem niedern Postament gruppirt worden.

Den Saal verlassend treten wir in einen kleinen Verbindungsraum, wo die berühmte Gruppe des Laokoon ihren Platz gefunden. Wer kennt es nicht —

„Laokoon's verklärtes Schmerzensbild,
Wo Vaterlieb' und Todesagonie
Sich eint, von himmlischer Geduld erfüllt.
Umsonst der Kampf! der Griff der Schlange hüllt
Ihn tiefer ein und höhnt des Greises Kraft.
Umsonst der Kampf! lebendig lebt und spielt
Die gift'ge Kette — neue Schmerzen schafft!
Der Drache, bis zuletzt des Athems Zug erschlafft!"

Der diesem Gemach sich anreihende Apollo-Saal ist schon minder einfach und streng und zeigt in seiner Detailbildung schon mehr Skulptur als Farbe. Die Decke wurde dem

interessanten Formenschema des Tonnengewölbes in den Bädern zu Pompeji nachgebildet. In jeder der beiden Längenseiten des Saales eröffnet sich eine runde reich verzierte Mittelnische, und eben so legt sich an die Fensterwand ein kleiner, um eine Stufe erhöhter hallenartiger Ausbau mit zwei ähnlichen Nischen und einem Fenster, dessen Wirkung noch durch ein Oberlicht verstärkt wird. Hier fällt der Strahl des Tages auf den schlafenden Endymion (in Stockholm), auf die Venus von Melos aus der Schule des Skopas, auf die kapuanische Venus und auf den Torso des sitzenden kolossalen Herkules von Apollonius aus dem Vatikan in Rom. In der Mitte des Saales selber erhebt sich die gestaltenreiche Gruppe des berühmten farnesischen Stieres (in Neapel) von Apollonius und Tauriskos aus Tralles, ein Werk von mächtiger, energischer Komposition, in dem sich jedoch schon eine gewisse Ueberladung und ein Streben nach äußerm Effekt geltend macht. Zur Seite in der Nische rechts: die bekannte Diana von Versailles, die schöne Jägerin mit der Hindin von Keryma, und ihr gegenüber in der andern Nische der herrliche Apollo von Belvedère, Apollo Kallinikos, das Urbild jugendlich männlicher Formenschönheit und göttlich edler Ruhe in dem Bewußtsein des sicher mit dem Pfeil getroffenen Zieles.

Auch das Ideal weiblicher Schönheit, die hundertfältig nachgeahmte Mediceische Venus aus Florenz von Kleomenes lockt uns hier mit ihren magischen Reizen:

„Dort liebt die Göttin selbst in Stein und weiht
Die Luft umher mit Schönheit, uns beseelt
Ambrosischer Anblick, dess' Unsterblichkeit
Uns halb durchdringt; des Himmels Schleier fällt
Zur Hälfte nieder; vor sie hingestellt
Seh'n wir in Formgestalt, was Menschensinn
Erschaffen kann, was der Natur selbst fehlt,
Die alten Heiden um das inn're Glüh'n
Der Seele neidend, solchen Zaubers Bildnerin."

Ein prächtiger, achteckiger Kuppel-Saal von mehr als vierzig Fuß Höhe mit Oberlicht nimmt die Nordost-Ecke des Gebäudes ein und verbindet den Apollo-Saal mit dem Niobiden-Saal. Sechs größere, theils runde, theils viereckige Nischen verleihen den Seitenflächen einen reichern architektonischen Charakter, während die Kuppel mit schönen Kassetten ausgelegt ist, und während sich in der mittlern Höhe dieser Kassetten ringsum ein Kranz von kleinen heiteren Gemälden schlingt: Darstellungen von sechszehn lieblichen Kinderpaaren, die mit den Attributen der Götter spielen, ausgeführt von den Malern Daege, Hopfgarten, Steinbrück und Adolf Schmidt. Die Halbkreisfelder über den viereckigen Nischen und den beiden Thüren vergegenwärtigen uns in vier Gemälden von Elteſter und Bögel die vier Heroen der griechischen Mythe im Glanze ihrer Thatkraft. Dort fängt Herkules die goldgehörnte Hirschkuh von Kerynea, hier tödet Theseus den Minotaurus; daneben erlegt Bellerophon auf seinem Flügelrosse Pegasus die grausige Chimära; gegenüber endlich befreit Perseus die an den Felsen geschmiedete Andromeda. Wir stehen in dieser Halle auf einem reich schematisirten Fußboden von Marble- und Portland-Cement. Von der Kuppelöffnung dämmert ein gedämpftes Licht

herab, deſſen myſteriöſe Wirkung noch durch die dunkle Tönung der Wände verſtärkt wird. Auch den Skulpturwerken des Saales verleiht dieſes Halblicht einen eigenthümlichen Ausdruck: ſie treten unſrer Phantaſie gleichſam näher, und dem pygmaleoniſchen Verlangen unſeres Herzens, ſie mit Leben zu beſeelen, beut der Schatten ſeine Hülfe holden Truges. Und ſie erwachen wirklich vor uns, zu jenem Dämmerleben wenigſtens, von dem die Alten träumten, wenn ſie an die Abgeſchiedenen dachten, die vom Styx zur Lethe pilgern.

Gleich beim Eintritt grüßt uns von der Gegenwand her in erhabener Majeſtät die rieſige Statue der Minerva von Velletri. Ihr geſellen ſich im Kreiſe: die ſchöne Amazone vom Vatikan, mit dem noch ſchönern Torſo des urſprünglichen Originals (vielleicht von Phidias?) im Abguß daneben, die mächtige und kräftige Gruppe des Menelaos, der den Leichnam des Patroklos aufhebt, der ſchlafende Faun, der trunkene jugendliche Bachus, auf zwei muntere Satyrn geſtützt, mehre prächtige männliche und weibliche Torſos u. ſ. w., lauter Werke, die noch der Blüthenepoche der Kunſt angehören.

Wir haben den Saal, der uns die Geſchichte der Skulptur in ihrem weitern Verlauf dozirt, bereits oben namhaft gemacht: es iſt der Niobiden-Saal, deſſen Bildhauerwerke auf dem Uebergange von der griechiſchen zur römiſchen Kunſt ſtehen. Denn ſelbſt die berühmte Gruppe, nach welcher der Saal getauft worden, iſt kein Abguß des Meiſterwerkes von Skopas, das verloren gegangen, ſondern die Gypskopie einer römiſchen Nachbildung. Der Niobiden-Saal hat in ſeinen allgemeinen architektoniſchen Formen eine große Aehnlichkeit mit dem griechiſchen Saale, namentlich in ſeiner Deckenkonſtruktion; indeß erſtrebt die Ausſchmückung mit Glück und in charakteriſtiſcher Weiſe ſtatt der einfach ruhigen Heiterkeit und beſcheidenen Würde, die uns dort begegnet, viel mehr den Ausdruck glänzender Pracht und reichen Lebens. Die dunkler verzierte Decke mit ihren Terrakotten-Reliefs, die weiblichen Karyatiden an den beiden Thüren, die ein elegant geſchmücktes Gebälk ſtützen, der Moſaik-Fußboden, die tiefbraunrothen Wände, die reichen Vergoldungen und die rings in der obern Region der Wände herumlaufenden, theils kreisförmigen, theils acht- oder viereckigen Gemälde von Becker, Henning und Kaſelowsky mit ihren kunſtvollen, vom Maler Peters ausgeführten Einfaſſungs-Arabesken, Alles vereint ſich harmoniſch, um uns den Charakter einer Zeit zu veranſchaulichen, in welcher die Kunſt ſich hauptſächlich in einem erregteren Pathos und in ſinnlichem Reiz gefiel.

Die berührten ſtereochromiſchen Wandmalereien behandeln Szenen aus dem antiken Sagenkreiſe in mehr als zwanzig einzelnen Darſtellungen: Prometheus am Felſen, Dädalus und Ikarus, Jaſon in Kolchis, die Qualen des Tantalus und Siſyphus, Chiron und Achilles u. ſ. w.; ein Zyklus, der in Farben die Sprache der Bildwerke dieſes Saales redet. Aber noch iſt die Arbeit der Gemälde nicht vollendet, noch ſtehen die Gerüſte an den Wänden, und darum müſſen die Skulpturen noch warten, ehe ſie ihre geordnete Stellung einnehmen können. Vor der Hand erblicken wir erſt einen Theil derſelben: vor allem die neben einander gereihten Geſtalten der Niobegruppe, die, wie man aus den eigenthümlichen Höhendimenſionen, aus der Bewegung und aus der techniſchen Vernachläſſigung der Rückſeite vieler dieſer

Statuen schloß, aller Wahrscheinlichkeit nach das Giebelfeld eines Apollo-Tempels zierte. Der Künstler hat den ergreifenden Moment erfaßt, wo einzelne von den Kindern schon hingestreckt liegen, andere von den verderbenbringenden Pfeilen des erzürnten Gottes schreckensvoll zu fliehen suchen, während sich die Wirkung in der Verzweiflungsgeberde der unglücklichen Mutter bis zum höchsten Ausdruck steigert. In ihrem gen Himmel gekehrten Antlitz verschmilzt die heftigste Qual mit dem jammernden Flehen um Erbarmen, — um Erbarmen wenigstens für ihr letztes, jüngstes Kind, das sich in ihren Schutz geflüchtet. Aber der Gott kennt kein Mitleid, und im nächsten Augenblick wird Niobe — so tief bedeutungsvoll bietet die Sage selber der Kunst die Hand — das sein, was sie thatsächlich im Werke des Bildners ist, der zu Stein erstarrte Schmerz!

Doch sind auch andere Statuen bereits im Saale untergebracht. Hier der stattliche Achill aus dem Louvre in Paris, dahinter zwei Antinousgestalten, beide berühmt in der Kunstgeschichte; dort der Ringer, der sich mit dem Schabeisen vom Staub der Paläste reinigt, dort Apollo Sauroktonos, ferner der Diskuswerfer, der Borghesische Fechter und der in ergreifender Situation auf seinem Schild zusammengebrochene sterbende Fechter.

„Den Gladiator sah ich vor mir liegen
Auf seinen Arm gelehnt. Das Auge schließt
Sich männlich, noch im Tod zu siegen.
Sein Haupt sinkt allgemach; — das Blut ergießt
Als letzter Tropfen sich, der langsam fließt,
So wie die ersten vor Gewittern fallen,
Und Ebbe wird, was erst so fluthend schießt; —
Es schwimmt der Circus ihm, — er stirbt, — es hallen
Noch wild die Stimmen fort, die ihm zum Lobe schallen."

Der sich dem Niobiden-Saal anschließende sogenannte Bacchus-Saal vermittelt den Uebergang in die eigentlich römische Kunstdarstellung, ein überaus heiterer, wohnlich gemüthlicher Raum von geringen Dimensionen, der, ohne in seiner Architektur einen monumentalen und bedeutsamen Charakter anzustreben, dem erschöpften Ideenkreise der hellenischen Kunstwelt entsprechend, „in kleinem Maßstabe das Enge, Begrenzte des häuslichen Lebens" darstellt, dessen Geräthschaften in zwei Palisanderschränken zur Schau getragen werden, während zur andern Seite Nachbildungen schöner Thierstücke gruppirt sind, z. B. der bekannte molossische Hund, ein wilder Eber, eine Hirschkuh, zwei Pferdeköpfe u. s. w. Der Saal liegt im Mittelbau des Museums, im Treppenhause; daher der besondere Charakter seiner hohen, von korinthischen Pilastern abgetheilten und eingerahmten Fenster. Seine Decke ruht auf zwei prächtigen, violett bräunlichen Säulen, die den Raum zugleich der Länge nach in zwei Hälften theilen, der Art, „daß die eine Hälfte dieser Decke in drei Bogen, die sich nischenartig nach den Fenstern öffnen, gewölbt ist, die andre Hälfte dagegen, auf der Fensterseite, flach und mit großen Kassetten bedeckt erscheint. Von den Bogenwölbungen lacht muntres, saftiges Grün auf uns herab, üppiges Weinlaub, von der Hand des Malers um die Stäbe eines gleichfalls gemalten Broncegitters gerankt, ein hübsches Deckenmotiv aus Pompeji, woher

auch die Ideen der heiteren Arabesken an den Fensterpilastern stammen. Endlich erhöht noch der zierliche bronzene Ofen, der das Röhrensystem der Wasserheizung umschließt, und das dunkle gesättigte Violett der Wände den behaglichen Eindruck des kleinen, schmalen Saales.

Aus diesen heiteren Räumen führt uns die leitende Hand der Kunstgeschichte und die geistreiche Architektur des Gebäudes in den Kreis der römischen Kunstwelt, in den römischen Saal. Ungemein treffend äußert sich der schon einmal angeführte Aufsatz von Adler in der Zeitschrift für Bauwesen über die hier realisirte gedankliche Konception. „Wie aber bei den Römern“ — lauten die Worte — „die Richtung auf das materiell Zweckmäßige, verbunden mit einem eigenthümlich großartigen Sinn für Reichthum und Pracht hervortritt, so macht sich diese Auffassungsweise in den Räumen, welche der römischen Skulptur gewidmet sind, geltend. Deshalb beginnt hier zuerst ein Säulen-Arkadenbau (der bei ungefähr 30 Fuß Spannung nicht nothwendig war), darum erscheint ein größerer Wechsel in den Maßen, eine entschiednere Steigerung in den Verhältnissen, wobei zugleich mit richtigem Takt trotz der reicheren Mittel in Form und Farbe ein kälteres Gefühl sich geltend macht, welches mit der Unbefangenheit in der Konception der ersten Säle deutlich kontrastirt. Was dort freie Ausbildung vorhandener Elemente ist, bildet hier eine bedingte, absichtsvolle Entwickelung; dort schafft ein glücklicher Genius in sorgloser Freiheit von innen heraus, hier herrscht verständige Zweckmäßigkeit mit Heranziehung von Reichthum und Pracht, und so wird der Gegensatz zwischen der idealen Richtung der griechischen Kunst und dem realen Streben der römischen bestimmt hingestellt.“

Der römische Saal wird durch zweimal drei Marmorsäulen von braunem pyrenäischen Gestein, die der Tiefe nach durch Halbkreisbogen verbunden sind, in vier Räumlichkeiten abgetheilt, denen ebenso viele Nischen in der kontinuirlichen Längenwand entsprechen. Unter jeder Nische befindet sich ein Bronze-Ofen von zierlich durchbrochener Arbeit. An der Eingangsthür steht zu jeder Seite eine in pompejischem Geschmack mit buntem Mosaik bemalte Säule, die eine durch eine Jagdszene, die andere mit einem Bacchuszuge geschmückt, während der von ihnen getragene Architrav und Fries in ähnlicher Weise behandelt wurden. Die Marmorsäulen haben jonische Kapitäle und sind noch mit senkrecht aufgemalten Goldlinien verziert. Ebenso wurde die Pracht der saftig dunkelgrünen Wände noch durch den Schmuck solcher leistenartiger Goldlinien erhöht. Die wahrhaft splendide, in vier Bogen gewölbte Decke mit ihren bunten Kassettenfeldern und goldenen Rippen, erfahren wir, ist nach den überreichen Kassetten-Schematen aus Spalatro und Balbek ausgeführt; und die zwölf Hauptfelder derselben enthalten gemalte Bronze-Reliefs nach bildlichen Darstellungen und Wappen auf griechisch-italienischen Städtemünzen. Endlich schauen rings von den oberen Regionen der Wände siebzehn Prospekte römischer Städte und Landschaften von Pape und Seyffert herab, darunter namentlich, durch Glanz und Schönheit ausgezeichnet: das Forum in Rom, das Forum Trojanum, der Circus Maximus, die Villa Tiburtina des Trajan, die Thermen des Caracalla, der Tempel in Präneste, die Tiberinsel in Rom, das Forum in Pompeji u. s. w.; sämmtlich in ihrem alten Zustande gedacht. Wir haben genug gesagt, um sich den überaus pomphaften Eindruck des

Saales vorstellen zu können; und in der That wird es den hier placirten Skulpturwerken schwer, sich die nöthige Beachtung zu erobern. Einigen indeß gelingt es nichtsdestoweniger, z. B. der schönen Gruppe des Schlafes und Todes (aus Madrid), der Minerva Giustiniani, dem Knaben, der sich den Dorn aus dem Fuß zieht, einem jugendlichen Merkur, einer Venus u. s. w.

Der römische Kuppelsaal in der Südost-Ecke des Gebäudes, in den wir unsre weitere Wanderung antreten, und der sich mit der einen seiner vier Seiten auf die Verbindungsgallerie zwischen dem neuen und alten Museum öffnet, ist in seiner Ausführung noch so weit zurück, daß wir seine, namentlich auf Kühnheit gerichteten architektonischen Verhältnisse nur in ihren allgemeinen Umrissen empfinden können. Er soll auf's reichste geschmückt werden und wird Bildwerke größerer Dimensionen, die weniger aus innerem Kunstdrange als aus dem Luxusbedürfniß hervorgingen, enthalten: kolossale Kaiserbüsten, Reliefs von Triumphbögen, riesige Vasen und Kandelaber und ähnliche Prachtgegenstände. Für drei große Halbkreisfelder der Wände sind als malerischer Schmuck bestimmt: die Einweihung der Sophienkirche zu Konstantinopel durch Justinian, von J. Schrader, der Tod der Kaiserin Helena, von Stilke, und die Versöhnung Karls des Großen mit Wittekind, nach Kaulbach's Karton von Graef. Der Saal steigt funfzig Fuß in die Höhe und wird durch ein Oberlicht erhellt.

In dieser mächtigen Halle hat die Kunst des Alterthums ihren Abschluß und ihr Ende erreicht. Ihre Aufgabe war es gewesen, jene Mythe von Deukaleon und Pyrrha allen Ernstes zu verwirklichen und aus Steinen Menschen zu machen. Sie hat ihre Aufgabe glänzend erfüllt, sich dabei aber auch nach allen, ihr möglichen Richtungen hin ausgelebt: mit der alten Welt mußte sie gleichfalls zu Grabe gehn. Schade nur, daß sie selber gleichsam als bloßer Torso auf uns gekommen! Von ihren besten Werken ist das Meiste der Zertrümmerung und spurlosen Verschollenheit anheimgefallen. Die Najade des Zeitenstromes vermochte es nicht, mit dem Finger auf der Lippe vom Schwall der Fluth stilles Schweigen und sanftes Rieseln zu erheischen. Er achtete nicht der Marmorherrlichkeit; er vernichtete und verschlang, was ihm in seinem Lauf begegnete, ohne Mitleid, und die erhabenen, göttlichen Meister Phidias, Polyklit, Praxiteles und Lysippos sind für uns kaum mehr als bloße Namen!

Nachdem die Götterbilder des alten Olymps und die zahllosen Gestalten des heidnischen Mythos wie die Sterne vor der aufsteigenden Sonne einer neuen Glaubenslehre erblichen waren, entwickelte sich auch eine neue Lebensanschauung und mit ihr eine neue Kunst. Die Architektur des nächsten Saales, der die schönsten Schöpfungen des Mittelalters beherbergen soll, hatte diese ungeheure Geist- und Formenwandlung aufzunehmen und auszudrücken, natürlich nur so weit es sich thun ließ, ohne den einheitlichen Gesammtcharakter des Gebäudes zu benachtheiligen. Auf die antiken, tempelartigen Hallen folgt ein Saal, der durch strenge Behandlung und Anwendung christlicher Symbolformen den Typus eines christlich-kirchlichen Raumes empfing. Er stellt eine dreischiffige Basilika dar mit Apsis oder halbrundem Ausbau. Die Decke wird von vier dunklen Marmorsäulen getragen und ist in den dadurch entstehenden neun Abtheilungen mit neun kleinen Flachkuppeln ausgewölbt, die man mit deutschen, auf

Goldgrund gemalten Kaiserportraits von Heinrich I. bis Maximilian I. schmückte, ausgeführt von den Malern Holbein, Schütz und Stürmer, während an den dazu gehörigen Zwickelbögen allegorische Bilder deutscher Städte angebracht wurden. Die Apsis faßt fünf kleine Nischen in sich und wird durch ein Oberlicht erhellt. Obwohl die Architektur des Saales mannigfach gegliedert ist, so wirken doch die kleinen Dimensionen, die helle Tönung der Wände wie der Kuppeln und die bescheidene Sparsamkeit des malerischen Schmuckes förmlich ernüchternd auf die Trunkenheit, in die uns der grandiose Pomp und Reichthum der römischen Hallen versetzt hatte. Wir treten aus dem glänzenden, rauschenden Bacchanal des heidnischen Polytheismus plötzlich gleichsam in eine stille Kapelle und unter eine Gemeinde, die in innerliche Andacht versunken dem Einen Gott im Geist und in der Wahrheit dient.

Ein kleines offenes Gemach, das sich diesem Saale nach der Südwest-Ecke des Gebäudes zu anschließt, wird ebenfalls noch Denkmäler des Mittelalters aufnehmen. Da indeß das Mittelalter weniger die freie statuarische Kunst, als die ornamentale Skulptur entwickelte, so darf man den Reichthum der Sammlung des Museums künftig nur auf letzterem Felde suchen, wiewohl es dabei keineswegs an edlen Monumenten der eigentlichen Statuenbildnerei fehlt. Die überaus zahlreichen Abgüsse von Meiselwerk, welches der Architektur ihren besondern Schmuck verlieh, von Kapitälen, Busen, Pfeilern, Gewölbrippen, Rosetten und Arabesken aller Art, werden von dem eigenthümlichen Geschmack und von der Fülle der Phantastik des Mittelalters eine eben so belehrende als unterhaltende Anschauung gewähren.

Der letzte Saal des Mittelgeschosses endlich ist den Skulpturwerken der Renaissance bis in die neuere Zeit gewidmet, von den Florentinern und Venetianern an bis auf Canova und Thorwaldsen. In bedeutsamer Weise eröffnet sich die Sammlung mit jener Flügelthür, welche Michel Angelo, wie er sich ausdrückte, für würdig hielt, die Pforte des Paradieses zu schmücken, mit dem in die Querwand eingefügten Abguß der berühmten kolossalen Erzthür von dem alten Meister Ghiberti, welche in Florenz den Haupteingang des Baptisteriums von St. Giovanni ziert, und deren zehn Felder Reliefdarstellungen aus dem alten Testamente enthalten. — Wie der Niobiden-Saal dem griechischen Saale entsprach, so hat dieser Saal in seiner architektonischen Durchbildung, um auf die Anlehnung der modernen Kunst an das antike Element hinzuweisen, eine gewisse Aehnlichkeit mit dem römischen Saale, obwohl er sich unserm Empfinden nach keineswegs mit letzterem an Macht, Reinheit und Totalität des Eindruckes messen kann. Seine zweimal sechs dunkel violett-bräunlichen Marmorsäulen sind paarweise durch Rundbogen unter sich und mit den Seitenwänden verbunden. Durch sie wird der Raum in sieben Querabtheilungen je zu beiden Seiten des mittlern Hauptganges zerlegt, die durch Zwischenwände (von zehn Fuß Höhe) von einander getrennt sind. Diese aus der beabsichtigten Sonderung der Schulen und Meister hervorgegangene vielfache Zerlegung des Raumes in kleine enge Compartiments, so sehr dadurch auch das individualistische Streben neuerer Zeiten charakterisirt werden mag, läßt leider den Genuß des Ganzen nicht recht zur Geltung kommen, während die gelbbräunliche Tönung der Haupt- und Zwischenwände einen etwas schweren

und trockenen Hintergrund abgiebt. Die Kabinete an der kontinuirlichen Längenwand sind außerdem noch mit Nischen versehen, über denen kleinere Wandmalereien von Figuren, Gruppen und Arabesken angebracht wurden. Die achteckigen, größeren Deckengemälde an den sieben Wölbungsbogen in der Scheitelhöhe des mittlern Ganges beziehen sich auf die Entwickelung der Industrie und Kunst.

Am Ende des Saales entläßt uns die hohe Ausgangspforte, nachdem wir das ganze Oblong des Gebäudes ringsherum durchwandert haben, wieder in die mächtige Halle des Treppenhauses, der Thür gegenüber, durch die wir in den griechischen Saal eingetreten waren. Wir begrüßten auf unsrer Wanderung die glänzendsten Schätze der Skulptur, so weit sie bis jetzt zur Ausstellung gelangten, wir sahen Fortschritt, Entwickelung und Verfall und lernten zugleich in der Architektur die seltene Fähigkeit bewundern, mit der sie es vermochte, mit ihren Formen den kunstgeschichtlichen Gedanken auszudrücken, wie er sich in den verschiedenen Epochen gestaltete. Sie bildete in allen Sälen die charakteristische und entsprechende Grundlage für die Werke des Meisels; ja sie thut mehr, sie belehrt und tritt, wo es Bedarf ist, vermittelnd und ergänzend herein, ohne jedoch irgend zu einer sich preisgebenden Haltlosigkeit herabzusinken. Denn, indem sie sich „der vorhandenen Mittel in voller Freiheit und mit Bewußtsein bediente, ist es ihr gelungen, nicht nur zur Charakterisirung jener Kunstepochen beizutragen, sondern zugleich auch selbständig neue Gedanken in bestimmten Formen darzustellen," mit anderen Worten, ihre eigene Selbständigkeit zu bewahren und sich als eine originelle Schöpfung unsres modernen Kunsttriebes zu dokumentiren.

Wir lassen auf unsrem weitern Gange abermals das Treppenhaus außer Acht und steigen, ohne das Auge zu verwenden, auf einer der beiden Verbindungstreppen empor, um vorher noch den Sälen des dritten Stockwerkes einen kurzen Moment der Aufmerksamkeit zu widmen.

Das dritte Stockwerk
und seine Kunstschätze.

Während im Hauptgeschoß die ganze Flucht der Säle ununterbrochen und durch den an die Vorderfront des Treppenhauses sich anlehnenden Bacchussaal vermittelt, zusammenhing, wird das dritte Stockwerk durch die volle Ausdehnung des Treppenhauses in zwei besondere Flügel getrennt. Dort gab die Idee einer kontinuirlichen Entwickelung ihr bestimmendes Gesetz; hier oben haben zwei Sammlungen ihre Stätte, deren Sphären an sich schon aneinanderliegen: das Kupferstichkabinet und die sogenannte Kunstkammer, welche historische Merkwürdigkeiten und Werke der Kunstindustrie des Mittelalters wie der neueren Zeit, herrliche Elfenbeinarbeiten und Schnitzereien in Holz, Raritäten in Glas, Porzellan u. s. w. enthält.

Nur die drei Haupt-Säle des südlichen Flügels werden von Säulen getragen, wie dies auf gleiche Weise im Mittelgeschoß der Fall war. Der Charakter der Architektur des dritten

Stockwerkes entspricht einerseits den natürlichen Bedingungen eines leichtern Oberbaues, eines Baues, der aus der irdischen Massenhaftigkeit in die luftigeren Regionen emporstrebt; andererseits prägten die Räume, da sie mit ihren Mitteln minder in den Geist der ihnen weit ferner stehenden Sammlungen eingreifen konnten, universalere Formen aus: Leichtigkeit der Verhältnisse, klare Einfachheit und edle Eleganz sind die Elemente der Totalwirkung.

Die Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen berühmter Meister nimmt die Säle des nördlichen Flügels ein. Eintritts- und Verbindungshallen mit schweren Vorhangsdrapperien statt der Thüren bereichern den Eindruck der drei Haupträumlichkeiten, während die Ein- und Ausgänge von hohen weißen Pilastern mit geschmackvoll verziertem Gebälk umrahmt sind. Die beiden größeren Säle, von denen sich der eine an die Vorder-, der andere an die Hinterfronte des Gebäudes anlegt, Räume von mächtiger Längen- und Breitenerstreckung, gleichen sich in den allgemeinen Motiven ihrer baulichen Konstruktion vollkommen; in beiden ruht die weitgespannte Deckenwölbung auf den Umfassungsmauern, unterstützt durch flachbogige eiserne Binder, die vergoldet und in maßvoller Zurückhaltung nur mit einigen wenigen Figuren und Arabesken dekorirt wurden. Die malerischen Verzierungen der Decke zwischen den Bindern und Längenrippen ziehen kaum unsre Aufmerksamkeit auf sich, so einfach und bescheiden aufgetragen erscheinen sie; eher noch findet das Auge Veranlassung, die gemalten Medaillonköpfe einige Celebritäten des Grabstichels und Crayons über den Fenstern, die in den Hof (den ägyptischen) schauen, näher zu mustern. Den Hauptunterschied im allgemeinen Eindruck beider Säle nuancirt die Färbung der Wände: ein eigenthümliches, aber dabei doch durchaus nicht brennendes, sondern gefälliges Roth verleiht dem einen dieser Räume einen gewissen vornehmen, gediegenen Glanz, während der noch größere Saal an der entgegengesetzten Front, der Rückfront, durch sein sanftes Hellblau ein überaus zartes, leichtes und luftiges Ansehn gewinnt, das unsre Seele mit heitrem Behagen erfüllt. Dem Zweck der Räume, der sinnigen Vertiefung des Beschauers in die subtilen Schätze der Sammlung, entspricht eine überaus helle Beleuchtung durch die zahlreichen Fenster.

Eine größere Pracht entwickelt der dritte, mittlere Saal, dessen Wölbungscharakter an den gerade unter ihm liegenden Apollosaal erinnert, nur daß im obern Geschoß eine leichte und schöne malerische Dekoration an der Decke die Stelle der Stuckverzierungen vertritt. Um ein rundes, dunkelblaues Feld in der Mitte mit kranztragenden Kinderfiguren gruppiren sich vier Portraitmedaillons der Meister Rembrandt, van Dyck, Lucas von Leyden und Hans Holbein, denen sich im vordern und hintern Felde der Decke zwei größere Gemälde anschließen: die Erfindung der Malerei und ein anderes Bild, das sich auf die Industrie des Kupferdruckes bezieht. Zwischen diesen Malereien und in der oberen Hälfte der Wände sind noch verschiedene andere kleine Figuren, Szenen, Allegorieen und Arabesken angebracht, aber sämmtlich in sehr hellen und sanften Tönen gehalten, um sich mit der lichtgrünen übrigen Färbung der Wände zu einer edel freundlichen Gesammtwirkung zu verbinden.

Die Kupferstiche und Zeichnungen werden in eleganten Schränken verwahrt, an deren

oberen Thürflügeln von außen Blätter einzelner Meister in chronologischer Reihenfolge angebracht sind, so daß sich hier schon auf der bloßen Wanderung durch die Säle die Entwickelung der Kunst von frühen Zeiten an im Ueberblick verfolgen und studiren läßt. Die durchweg zweckmäßig und trefflich geordnete Sammlung ist rücksichtlich ihrer Nummerzahl, ihrer Mannigfaltigkeit und ihrer Kostbarkeit eine der reichsten der Welt. Die Zahl der Kupferstiche soll sich auf eine halbe Million und die der Handzeichnungen auf zwanzigtausend belaufen.

Die Säle der Kunstkammer, im südlichen Flügel des Gebäudes, harren noch ihrer letzten Vollendung. Die Wölbungen ruhen, wie früher schon angedeutet worden, auf dünnen, schlanken und vergoldeten gußeisernen Säulen mit gleichfalls vergoldeten Zinkornamenten, mit Ausnahme des polygonen Raumes in der Südwestecke des Gebäudes, der zur Aufnahme kirchlicher Gegenstände bestimmt ist. Der eichenen Parquetböden dieses ganzen dritten Geschosses haben wir schon in der einleitenden allgemeinen Beschreibung gedacht, und wir brauchen wohl kaum hinzuzufügen, daß ein solches Dielenwerk ganz geeignet ist, die Absicht einer solid behaglichen Eleganz, wie sie dem Charakter der hier vorhandenen Sammlungen entspricht, bestens zu fördern.

Die beiden größeren Langsäle entwickeln gleiche architektonische Principien in den einfachsten Verhältnissen, und auch die überaus schlichte malerische Dekoration hat keine andere Tendenz, als zur heitern Zierlichkeit des Totaleindrucks das Ihrige beizusteuern. Nur der mittlere Saal, der mit der unter ihm liegenden Halle für die Skulpturwerke des Mittelalters eine gewisse Verwandtschaft aufweist, jedoch weit geringere Dimensionen besitzt, weil er die Breite des Gebäudes mit ein Paar kleineren Zimmern von untergeordneter Bestimmung theilen muß, erstrebt etwas auffälligere Formen. Seine Decke ruht auf zwei Säulen und ist in sechs, ziemlich bunt bemalte Flachkuppeln ausgewölbt.

In diesem Flügel werden die früher so genannten Kuriosa ihren Platz finden. Die Sammelwuth für solche Gegenstände, sowie im Ganzen der Sinn für ihre Produktion ist heutzutage nur noch in sehr dürftigem Maße rege, während im siebzehnten Jahrhundert besonders, im Zeitalter der Alchemie und des mikrologischen Kunsttriebes, die Zahl der „kuriösen Herren", wie die Liebhaber von Raritäten damals hießen, überaus groß war. In Deutschland darf man ihren eigentlichen Ahnen sogar in der höchsten Sphäre selber suchen, in der Person des Kaisers Rudolphus II., eines Mannes von wunderlichen Grillen, der in seinen Schlössern zu Prag ungeheure Schätze der verschiedenartigsten Merkwürdigkeiten aufspeicherte und unter den Großen Schaaren von Nacheiferern bis in's vorige Jahrhundert herab erweckte.

Das Treppenhaus

und die Wandgemälde von W. Kaulbach.

An imponirender Großartigkeit übertrifft das Treppenhaus alle übrigen Räume des neuen Museums: hier übt der Umfang der Dimensionen an sich schon seine bewältigende

Le grand escalier

The Grand Staircase *Das Treppenhaus*

Macht; hier koncentrirt sich der Charakter des Gebäudes zu einem bedeutsamen, sich dem Totalüberblick erschließenden Ganzen. Die Mannigfaltigkeit der Sammlungen, die zahllosen verschiedenartigen Monumente der fortschreitenden Entwickelung des Menschengeschlechts in der Kulturgeschichte gipfeln sich hier zur höhern, innern Einheit in einem glänzenden Bilderreigen, der die Grundlagen dieser mannichfaltigen Entwickelung, die Hauptepochen und großen Wendepunkte des gewaltigen Völkerlebens charakteristisch an unserm Auge vorüberführt und zugleich selber in mächtigem Abschluß unsre ganze moderne Welt- und Kunstanschauung darstellt. Wir meinen die Kaulbach'schen Fresken, welche die oberen Regionen der beiden Längen- oder Tiefenwände einnehmen.

Wenn wir aus dem großen Hauptvestibul auf der breiten, stolzen Marmortreppe, deren blaßgelb getönte Seitenwände mit antiken Reliefs geschmückt wurden, emporgestiegen sind, stehen wir auf dem mit dem Hauptgeschoß in derselben Ebene liegenden Fußboden des Treppenhauses und können von hier aus im Umblick die riesigen Dimensionen des ganzen Raumes überschauen, eines Raumes, der sich beinahe hundert Fuß in die Länge oder Tiefe, etwa halb so viel in die Breite und fünf und fünfzig Fuß in die Höhe erstreckt, bis zu den Bindern hinauf, welche die prachtvolle, im Giebeldreieck geneigte Kassettendecke tragen. Ein Peristyl von vier mächtigen jonischen Marmorsäulen baut sich an der Rückfrontseite auf, um in der Höhe des dritten Stockwerks eine Quergallerie zu stützen, welche zwei einander gegenüber liegende Thüren dieses Stockwerkes verbindet.

Vor dem Peristyl, zur Rechten und zur Linken, fanden die beiden Koloß-Gruppen vom Monte Cavallo in Rom ihren Platz, die beiden Roßbändiger Kastor und Pollux, deren Statuen im Erzguß, wie sich der Leser erinnern wird, auch den mittlern Aufbau über dem Dache des alten Museums dekoriren. Sie sind das riesigste Skulpturwerk, das uns aus dem Alterthum übrig geblieben, und sie imponiren nicht blos durch ihre Größe, sondern mehr noch durch die gewaltige Wucht und Energie des Ausdrucks. Wer Göthe's „Italienische Reise" gelesen, weiß, wie dem erhabenen Dichter vor ihnen erst die inkommensurable Herrlichkeit der antiken Bildnerkunst aufging.

Ueber die weiten Flächen der beiden Haupt- und Langenwände breiten sich in mehren Reihen übereinander, bis zum Fußboden-Niveau des dritten Geschosses empor, zahlreiche antike Reliefs von größerem Umfange aus: die herrlichen Metopen vom Parthenon und vom Theseustempel nebst einigen eben daher entnommenen Friesen, fast sämmtlich gewaltige Kämpfe mit Centauren darstellend. Wem leuchtet nicht alsbald der schöne Gedanke ein, der in diesen Szenen liegt, und der auch noch dem großartigen Gebäude, das sie jetzt schmücken, in sinnreicher Beziehung zu Gute kommt? Die Sage von den Pferdemenschen deutet auf jene wilden Völkerschaften im Norden von Griechenland und weiter dann nach Osten, welche sich ohne feste Wohnstätten auf ihren Rossen, mit denen sie förmlich eins geworden, und in kulturlosem Zustande auf den endlosen Ebenen und Steppen am schwarzen und asowschen Meere umhertummelten. Der Kampf der Griechen mit diesen Centauren ist daher der Kampf der Bildung

und Gesittung gegen die Barbarei, der Sieg der geistigen Entwickelung Europas über die natürliche Rohheit asiatischer Horden, schon vor beinahe dritthalbtausend Jahren in symbolisch-allegorischen Gestalten verzeichnet droben an den Mauern des Parthenon!

Um die Oeffnung der aus dem Vestibul kommenden Haupttreppe erstreckt sich ein schmaler Umgang mit entsprechender Balustrade, der zur Verbindung des Treppenhauses mit dem Bacchussaal und mit den beiden Höfen dient. Wie man beabsichtigt, soll die erwähnte Balustrade später einigen einzelnen, dekorirenden Statuen zum Postament dienen, während ihre innere Seite bereits mit einem schönen Fries vom Tempel des Apollo Epikurios zu Bassä bei Phigalia in Arkadien verziert wurde, die Kämpfe der Griechenhelden gegen die Amazonen und der Lapithen gegen die Centauren darstellend. Man sieht, wie sich hier im Treppenhause, im Centrum des Gebäudes, ein und derselbe Gedanke mehrfach wiederholt, ein Gedanke, den schon nicht minder die beiden rossebändigenden Dioskuren in ihren kolossalen Gestalten aussprachen, und der mit der Symbolik des Raumes selber in bedeutungsvollem Zusammenhange steht. Wie uns erst das Treppenhaus die Säle erschließt, so muß die Unterjochung der maßlosen Naturelemente durch den Geist, die Civilisation und die Geschichte nothwendiger Weise dem goldenen Tage künstlerischen Schaffens vorangehen.

Endlich führen zwei Marmortreppen, die unmittelbar gegen die Seitenwände des Treppenhauses gelegt sind, durch Podeste in mehre Partieen getheilt und mit einem durchbrochenen, arabeskirten Geländer versehen zu dem dritten Stockwerk des Gebäudes empor. Eine treue Nachbildung der kleinen Karyatidenhalle des Panderseion zu Athen (am Erychtheum auf der Akropolis) krönt die Verbindung beider Treppen als ein passender, schöner und erhebender Abschluß, gegenüber dem hohen Peristyl an der Hinterfront des Gebäudes. Ein schmaler Gang hinter jener Karyatidenhalle öffnet seine beiden, einander gegenüber liegenden Thüren in die beiden Flügel des Stockwerks, in dessen Höhe wir uns befinden.

In der Decke des Treppenhauses begegnen wir hier mitten unter den Schöpfungen und Gestaltungen eines jüngern Geschlechts nichts desto weniger noch einmal dem Genius Schinkel's. Es ist dies die Decke, welche der große Meister für den neuen Königspalast von Athen entworfen, ein doppeltes Hängewerk mit darüber ruhenden Kassettenreihen, ein Werk von imponirender Konstruktion und von einer ungeheuren Pracht, theils durch die reiche malerische Arabeskendekoration auf dunkelrothem Grunde, theils durch die großen vergoldeten Thiergestalten, Panther, Damhirsche, Hippogryphen, Löwen, Stiere und Greife, welche in lebendig bewegter Stellung die Räume über dem mächtigen Quergebälk ausfüllen.

Von der Höhe der Treppenanlage, wie gegenüber von der Verbindungsgallerie über dem Peristyl aus können wir das Auge frei über die lange obere Wandfläche schweifen lassen, auf der die großen, viel gerühmten Fresken Kaulbach's ihre farben- und gestaltenreiche Herrlichkeit entfalten.

Diese Gemälde sind der Ausdruck einer neuen, mächtigen Entwickelungsphase der Kunst: in ihnen erfüllt sich die reiche und schöne Situations- und Gruppenbildung eines lebendigen malerischen Moments, wie ihn die Kunst der Vergangenheit aufzufassen und darzustellen lehrte, mit dem gewichtigen Inhalt unsers modernen Gedankens, unsrer modern philosophischen Erkenntniß der Weltgeschichte. Es sind geschichts-philosophische Gemälde, Gemälde von der umfassendsten symbolischen und allegorischen Bedeutung. Sie knüpfen an große Wanderungen oder Erscheinungen in den Geschicken des Völkerlebens an und runden sich zu einem Ganzen, aus welchem der Fortschritt und der Charakter der Kulturentwickelung in seinen Hauptzügen hervorleuchtet.

Die Verbreitung der Völker über die Erde war die erste nothwendige Bedingung und Grundlage der Geschichte. Mit ihr beginnt daher auch der Cyklus in der Darstellung der Zerstörung des babylonischen Thurmes. Da die alte Sage der Bibel von dem Zweck des großen Thurmbaues und von seiner Unterbrechung durch die Verwirrung der Sprachen außerhalb der Mittel und der Möglichkeit einer wahrhaft malerischen Darstellung lag, so hielt sich der Künstler nur an den allgemeinsten Sinn der Thatsache und gönnte seiner Phantasie in der Erfindung der Motive freien Spielraum. Er faßte den Bau als das befohlene Werk des Despotismus auf und ließ den Gedanken der Sprachverwirrung nur eine nebensächliche, episodische Stellung einnehmen, während die Brechung des tyrannischen Willens durch eine höhere Macht und der Auszug der Völkerstämme als Hauptmomente in den Vordergrund traten.

In der Gluth des Zornes schwebt Jehova von Engeln umgeben herab und hemmt mit Feuer das verwegene despotische Werk, das in sich selber zusammenstürzt. Erschreckt flüchten sich die Bauleute von dannen; nur einige schaffen noch Steine herbei, indem sie die Zurufenden und ihr Entsetzen nicht verstehen — die einzige leise Andeutung des Gedankens der Sprachverwirrung.

Wuthknirschend sitzt König Nimrod noch im Hintergrund vor dem riesigen Bau auf seinem Throne; er achtet kaum der zertrümmerten Götzenbilder und seiner todten Kinder vor ihm, die der Blitz des Herrn erschlagen, auch nicht seines Weibes, das flehend seine Kniee umfaßt, und noch weniger der Großen seines Reichs und seiner Begleiter neben ihm, von denen mehr als einer in der hereinbrechenden Zerstörung die Erfüllung längst ertheilter, warnender Prophezeiung zu erblicken scheint. Dämonischen, unbeugsamen Trotzes voll befiehlt der König den Weiterbau.

Doch vergebens; denn seine Völker verlassen ihn. Drei schön und charakteristisch aufgefaßte Gruppenzüge entwickeln sich in auseinandergehender Richtung nach dem Vordergrunde her, die Repräsentanten der drei Hauptstämme der Menschen, wie sie uns in der heiligen Schrift begegnen, und wie die neuere Wissenschaft (Cuvier) sie der Zahl nach ähnlich auffaßt, obwohl mit abweichender Racenbestimmung, da die Semiten, Chamiten und Japhetiten nur zum Theil dem kaukasischen, mongolischen und afrikanischen Stamm entsprechen. Doch war

es dabei dem Maler auch weniger um die Darstellung einer philosophischen Gliederung zu thun, als um die Charakteristik dreier großer allgemeiner Unterschiede des Menschengeschlechts namentlich in Bezug auf Geistesentfaltung und Lebensbeschäftigung.

Und so kommen uns denn links die patriarchalischen Semiten entgegen, eine umfangreiche Familie, wahrhaft herrliche Gestalten von würdigem und edel milden Ausdruck, der Stamm der asiatischen Völkerschaften, mit jenen Attributen, welche auf den Ackerbau und den Segen der Erde hinweisen. Bei ihnen wird der Friede, die Eintracht und die Idylle einer frohen, genußvollen Häuslichkeit gedeihen; sie werden den biederen Sitten ihrer Väter treu bleiben; ein schlichter, gesunder Verstand, Ehrfurcht vor dem wahrhaft Heiligen und rechtschaffene Treue werden bei ihnen Wohnung haben. — Welch eine andere Perspektive der Zukunft dagegen eröffnet sich uns nebenan in den Vertretern der dunklen afrikanischen Völkerschaften! Das sind die Chamiten, deren Haupt und Aeltester, eine in dumpfen Aberglauben versunkene Gestalt mit der thierischen Sinnlichkeit und den bösen Tücken im Blick, in priesterlich weißem Gewande auf einem Büffel mit vergoldeten Hörnern reitet und seinen häßlichen Götzen, den er mit führt, fest an sich drückt. Wir denken dabei unwillkürlich an die religiösen Monstrositäten, welche in der Heimath der Krokodille und dem Schlamm des Nils und unter der sengenden Gluth des Tagesgestirns üppig emporwucherten. — Rechts endlich ziehen die Japhetiten, die europäischen Stämme, aus, Gestalten von elastisch schlankem Bau und kühnem Ausdruck, halb Jäger, halb Krieger mit dem Attribut des muthigen Rosses. Sie sind die eigentlichen Völkerschaften der Geschichte, in deren Thaten und Geschicken der Gedanke der Freiheit seine Realisirung erleben wird.

Auf diese Weise, und dabei noch durch mannigfache sinnige Nebenmotive bereichert und erweitert, stellte der Maler den Beginn der Verbreitung des Menschengeschlechts über die Erde dar. Der Baumeister des Thurmes selber wird gesteinigt, und Nimrod allein bleibt einsam zurück. Ein geistvoller Beurtheiler nannte das große Bild einmal den malerisch behandelten Kampf der horizontalen mit der vertikalen Linie und meinte damit den sich befeindenden Gegensatz zwischen dem Streben in die Breite des auf der Erde verharrenden praktischen Lebens und dem Streben in die Höhe der Abstraktion. Und wie viel ließe sich noch sagen, wollte man allen Gedanken und Kombinationen nachforschen, welche in der reichen und gedankentiefen Komposition dieses Meisterwerkes liegen! Erfreue man sich indeß lieber unmittelbar noch an der runden und lebendigen Darstellung selber, an den prächtigen Gruppen, den schönen, typischen Einzelfiguren und an dem herrlichen Kolorit, dessen glänzende Tonfülle in die Harmonie eines einzigen reinen und mächtigen Akkordes verschmilzt.

In der Blüthe Griechenlands, dem zweiten dieser großen Gemälde, überwiegt die ruhig schildernde Situation das Element des äußern Vorganges. Homer, der Vater der Dichtkunst, von der asiatischen Sibylle zu Schiff aus Jonien an die Gestade von Hellas und Attika geführt, recitirt in begeistertem Schwunge seine unsterblichen Gesänge, die Urquellen griechischer Geistesbildung, vor einer Versammlung, die aus den erlauchtesten Trägern und

Repräsentanten jener hohen Kulturepoche besteht. Da erblicken wir in reicher Gruppirung Hesiod, Aeschylos, Sophokles, Euripides, Alcäus, Perikles, Solon, den uralten Orpheus und den göttlichen Meister des Meisels, Phidias, der in die Höhe schaut und in seliger Verzückung, wie Keiner der Anderen, die Schaar der Götter auf dem bunten Bogen der Iris in die glänzenden Hallen des Parthenons einziehen sieht. Zuschauer, Hirten, Jäger, Krieger und anderes athenisches Volk, ein Waffentanz im Hintergrunde um einen Scheiterhaufen, auf dem der Leichnam Achill's verbrannt wird, und die trauervolle Thetis, welche, von Okeaniden umgeben, aus den Fluthen zur Seite des Schiffes, das den erhabenen Sänger trägt, emporsteigt, alle diese einzelnen episodischen Figuren, Situationen und Gruppen mit ihrem reichen Detail konzentriren, wie hundert Flüsse sich in ein und dasselbe Meer ergießen, ihre Gedanken und Beziehungen in die eine große Totalidee.

In Griechenland kam der menschliche Geist zum ersten Mal zum Bewußtsein seiner selber: Griechenland ist die wahre Heimath des Geistes, hier kulminirte die Bildung, zu der sich die ganze alte Welt emporzuschwingen im Stande war. Das Pantheon der Dichter, Künstler, Denker, Forscher und Helden von Hellas ist der Ahnensaal unsers eigenen geistigen Lebens und seiner Entwickelung.

Nichtsdestoweniger war die innere Substanz der Kultur unsrer neuen Welt eine andere; sie stammte aus dem kleinen Ländchen Palästina, und damit sie befruchtend auf die Erde wirken könne, mußte die Stätte ihres Ursprunges zerstört und ihr Saame in alle Welt zerstreut werden. Es geschah dies durch die Zerstörung Jerusalems durch Titus, welche Kaulbach in dem dritten Wandgemälde, als ein drittes Hauptmoment auf der Bahn der Völkergeschicke, darstellte. Wenn uns der Völkerauszug aus Babel als das rundeste und malerisch schönste der drei großen Gemälde erscheint, so ist die Zerstörung der heiligen Stadt das reichste und gewaltigste; jenes macht einen mehr lyrisch-epischen, dieses einen mächtig dramatischen Eindruck.

Auf Wolken, von einer Glorie umflossen, schweben oben die vier großen Propheten, das erfüllte Wort ihrer Weissagung wiederholend und auf die emporgehobenen Bücher der Warnung deutend, und als allegorische Vollzieher des von ihnen verkündeten göttlichen Strafgerichts kommen die sieben Engel der Offenbarung mit flammenden Schwertern herab. Der thatsächliche, irdische Vollstrecker der prophetischen Drohungen aber erscheint in der Gestalt des Titus an der Spitze seiner Legionen, über Schutt und rauchenden Trümmern anrückend. Erschüttert durch den Anblick der grauenhaften Verwüstung der heiligen Stadt blickt der römische Feldherr ahnungsvoll aufwärts.

Sein Weg ist nach der Mitte des Tempelhofes gerichtet, wo sich die Römer bereits auf den links emporführenden Stufen mit ihren Feldzeichen aufgepflanzt haben und ihre Kriegshörner schmettern lassen, so daß die letzten Vertheidiger zurückbeben und sich mit ihren Schilden deckend die Flucht ergreifen. Nur die damaligen fanatischen Anführer der Juden, Johannes von Gischala und Simon, des Giorias Sohn, bleiben unter den Säulen des Heiligthums

stehen und harren in kaltem Trotze der heranstürmenden Sieger. In dem stolzen Gebäude wüthet die Flamme, deren Schein grellroth hervorstrahlt, und deren Rauch in düsteren Wirbeln die unheimlichen und grauenvollen Schatten des Unterganges über die Szene lagert.

Plünderung und Raub, Hunger und Mord schreiten in dem Gefolge des allgemeinen Verderbens einher. Jungfrauen werden von rohen Kriegern als Beute fortgeschleppt, andere, die sich scheu an einander schmiegen, sind von gleichem Schicksal bedroht. Hier liegen Getödete, dort sitzen dumpf Verzweifelnde, die ihre Goldschätze den Römern überlassen müssen; dort kauern Verhungernde, die das Fleisch ihrer getödeten Kinder verzehren und an ihren eigenen dürren Armen nagen; grause Szenen, in denen sich das allgemeine Elend der Juden offenbaret.

Unmöglich kann der Hoheprieſter den Untergang der Heiligthümer überleben. Er, der Vermittler des Volkes mit dem Herrn des Himmels und der Erde, darf nicht den Triumph des Siegers zieren; eine mächtige, in weißen Gewändern aus der Hauptgruppe in der Mitte des Bildes hervortretende Gestalt steht er da, Eleaser, und blickt verzweiflungsvoll zum Himmel und bohrt sich den erlösenden Strahl in die Brust. Die Seinen sind ihm zum Theil schon vorangegangen, und die noch leben, werden sich ihm alsbald auf dem dunklen Pfade des Todes nachstürzen.

Was der Herr den Propheten eingegeben, ging Alles in Erfüllung. Er hatte befohlen, das von Ihm verworfene Volk mit der Wage zu theilen. „Das eine Drittheil," spricht Er bei Ezechiel V. 2, „sollst du mit Feuer verbrennen mitten in der Stadt, wenn die Tage der Belagerung um sind; das andere Drittheil nimm und schlage es mit dem Schwert rings umher; das letzte Drittheil streue in den Wind, daß ich das Schwert hinter ihnen ausziehe!" Die Folge dieses göttlichen Strafgerichts deutete der Maler in der Figur des Ahasverus an, der links im Vordergrunde als Repräsentant des ganzen, über die Erde flüchtigen Judenthums von drei geflügelten Dämonen mit Schlangengeißeln zur Stadt hinausgepeitscht wird, ein Bild der Verzweiflung, die ihrer Heimath auf ewig Lebewohl sagen muß.

Wie hold und zukunftreich dagegen auf der andern Seite der Auszug der jungen Christengemeinde aus der verwüsteten Stadt! Unter dem Schutze sanfter, lieblicher Engel, die den Kelch der Gnade tragen, wandeln die Gläubigen dahin, dahin in der Gegenwart dessen, dem sie sich durch die Weihe des heiligen Abendmahles verbunden haben, voll seligen Genügens und himmlischen Friedens in den Schrecknissen des grausen Momentes.

„So schließt sich das hier dargestellte weltgeschichtliche Drama," sagt ein gediegener Erklärer des Werkes, „auf eine versöhnende Weise vollständig in sich ab; Beginn, Fortgang und Ende sind entschieden bezeichnet; Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ein großartiges Ganze zusammengefaßt. Der alte Bund der Menschheit mit Gott ist durch dieses Ereigniß faktisch aufgelöst, die neue christliche Weltordnung selbständig begründet, und die geschehene Erfüllung früherer Weissagungen verbürgt jetzt den Christen die künftige Erfüllung späterer Verheißungen. Wenn hier der Warnung die Strafe nachfolgt, und das Judenthum nach ewigen Rathschlüssen untergehen muß, so sehen wir aus demselben doch zugleich jenes durch

die Propheten verkündete Heil der Völker in dem jugendlichen Christenthum sich still entwickeln, welches bestimmt ist, das hier triumphirende Heidenthum dereinst zu verschlingen und die Welt umzugestalten.

Der mächtig auf uns eindringende Kontrast zwischen Licht und infernalischem Dunkel in dem energischen Kolorit trägt nicht wenig dazu bei, die Wirkung dieser letzten Szene eines großen Trauerspiels zu erhöhen.

In den Wandfeldern neben und zwischen den eben beschriebenen drei Hauptgemälden schließen sich noch verschiedene größere Einzelfiguren in bedeutungsvollem Sinn dem allgemeinen Gedankenkreise an. Ueber den beiden Eingangsthüren, welche die große Längenwand zur Linken und zur Rechten abschließen: dort, die Sage, eine düstere, sitzende weibliche Gestalt, die mit dem Runenstabe in der Erde nach den Trümmern der ältesten Vergangenheit zu wühlen scheint, während die Raben Hügin und Munin ihr Haupt umkreisen; hier, Klio, die Muse der Geschichte, welche die Geschicke der Völker auf ihre Tafel einträgt. Zwischen dem Babelthurm und der Blüthe Griechenlands: Moses mit den Gesetztafeln, den Fuß auf das zertrümmerte goldene Kalb setzend, und darüber die ägyptische Isis. Zwischen der Blüthe Griechenlands und der Zerstörung Jerusalems: Solon, seine Gesetze schreibend, und über ihm Venus Urania, von Eroten umschwebt. — Ebenso enthalten die reich arabeszirten Einfassungssäume der Hauptdarstellungen noch eine große Fülle bezeichnungsvoller kleiner Figuren, Gestalten und Szenen, und endlich zieht sich oben unmittelbar unter der Decke längs der ganzen Wand ein humoristischer Fries hin, in welchem ägyptische, griechische und römische Anschauungen und Geschichtsthatsachen auf die heiterste und originellste Weise durch Kindergestalten parodirt werden, das lustige Satyrspiel zu der erhabenen Trilogie.

Als Schmuck für die gegenüberliegende Wand sind vor der Hand erst zwei Gemälde fest bestimmt: die berühmte Hunnenschlacht und Gottfried von Bouillon, mit den Kreuzfahrern die heilige Stadt erblickend.

So wird der Griffel und der Pinsel Kaulbach's der Nachwelt ein Vermächtniß hinterlassen, aus dem dieselbe dereinst erkennen mag, wie die Kunst der Gegenwart sich des ungeheuren Stoffes der ganzen Welt- und Kulturgeschichte siegreich zu bemächtigen verstand. Gönnen wir uns in dem lebendigen Genuß dieser großen Werke auch das erhebende Vorgefühl ihrer künftigen Triumphe!

Skulptur- und Bauwerke
in
Berlin.

Man pflegt nicht selten im Hinblick auf die Entwickelung menschlicher Kultur die antike Welt eine Vorhalle der neueren Zeiten zu nennen. Schlimm nur, daß sich in einem solchen Ausspruche weit mehr die Selbstgefälligkeit unserer Jahrhunderte kundgiebt, als eine allgemein gültige Wahrheit. Denn die kleine Vorhalle beherbergt so manchen Schatz, so manches große Angedenken, vor dem die Lebenden sich in Ehrfurcht beugen müssen. Waren die Alten nicht die bis jetzt unübertroffenen Meister der Skulptur? Und zählt nicht auch unser Berliner Museum, so wenig es sich in dieser Rücksicht mit Rom, Florenz und Neapel messen kann, einige antike Werke von hoher Schönheit?

Ein Gang durch den stillen Friedhof, dessen Monumente den Ruhm längst vergangener Tage verkünden, ein Gang durch die Säle der Skulpturen im alten Museum wird in der Seele des Betrachters mehr als eine schöne Erinnerung zurücklassen.

Der „anbetende Knabe“ (in Bronze) darf mit Recht als eine der kostbarsten Reliquien des Alterthums angesehen werden. Die Behandlung athmet eine unvergleichliche Simplicität, Grazie und Naturwahrheit; in den Formen vereint sich mit der Strenge reiner Linien die ganze Fülle zarter und weicher Nuancen, welche das warm pulsirende Leben charakterisiren; und die leichte, freie Stellung prägt die Situation zu einer jener Typen aus, die für alle Zeit ihre Mustergültigkeit bewahren.

In einer als „Tochter der Niobe“ bezeichneten Marmorstatue besitzt das Museum eine Figur aus der berühmten Gruppe der Niobe, die gegenwärtig in Florenz aufgestellt ist. Wer der Schöpfer dieser Gruppe gewesen, darüber schwankte das Urtheil schon in der römischen Zeit, indem man sie bald dem Praxiteles, bald dem Skopas, und vielleicht Letzterem mit noch größerm Rechte, zuschrieb. Auch in der schönen Statue des Berliner Museums drückt sich die Tragik der bekannten, furchtbaren Katastrophe aus; aber man hat weniger Grund, in ihr eine Tochter der Niobe zu sehen, als vielmehr eine Hausgenossin, am wahrscheinlichsten die Erzieherin der Töchter, als ein Gegenstück dem männlichen Pädagogen entsprechend, der sich gleichfalls unter den Gliedern der Gruppe zu Florenz befindet. Sie ist eine edle, hohe Gestalt; ein langes Gewand umfließt ihren Leib, und darüber ein Ueberwurf, dessen herabgleitenden Faltensaum sie mit der Linken über der Hüfte stützt; mit leichter Wendung des Hauptes blickt sie schmerzlich ernst nach oben, dorthin, von wo das Verderben naht; ihr Ausdruck ist getheilt zwischen der Pantomime des Entsetzens und dem Entschlusse kräftiger Sammlung: es siegt der Stolz der Resignation, und furchtlos, in gemessener Würde schreitet sie an.

The Amazon — Die Amazone

Statue de Frédéric le Grand

Eine Diana, mit dem Beinamen Colonna, weil sie aus dem Palaste Colonna in Rom erworben worden, theilt den Ruhm der Vortrefflichkeit mit der eben beschriebenen Niobide. Sie kann in ihrer Situation als ein Pendant zum Apoll von Belvedere angesehen werden. Wie er, ist sie mit dem Geschoß des Bogens abgebildet, wie er, hat sie eben den Pfeil entgleiten lassen; aber sie theilt nicht die ruhige, unerschütterliche Haltung des erhabenen Bruders. Sie ist die Göttin der Jagd, und die Leidenschaft ihrer Beschäftigung reißt sie hin. So stürmt sie durch die Wälder, so eilt sie raschen Schrittes und fliegenden Gewandes der Stelle zu, wo ihr Geschoß das fliehende Wild erlegte. Schwung und Bewegung beseelen die edle Gestalt, und nicht ohne Grund bewundert man den Liebreiz des Mundes und erinnert sich dabei an Praxiteles, den Urheber des Diana-Ideales, welcher es liebte, die keusche Göttin gerade mit den schönsten Lippen darzustellen.

Wir müßten ein umfangreiches Werk schreiben, wollten wir die zahlreichen Skulpturen zweiten und dritten Ranges in unserm Museum alle dem Leser vorführen. Es fehlt nicht an mannigfachen Abbildungen des ganzen alten Olymps, der oberen und unteren Götter, der Halbgötter und Allegorieen, denen sich einige artige Genredarstellungen und eine beträchtliche Menge von Büsten und Statuen berühmter Persönlichkeiten des Alterthums anreihen. Verschiedene anmuthige Vorwürfe sind durch moderne Wiederholungen in Gyps und weite Verbreitung populär geworden: eine viel gesehene Victoria, die schönen Musen Clio, Euterpe, Urania und die schönste von allen, die unter dem Namen der „Gewandstatue“ par excellence bewunderte Polyhymnia.

Die Skulptur war die eigentliche Kunst der Griechen, und in ihren Tagen schon erstieg sie den Gipfel der Vollendung. Prometheus, der Halbgott, so erzählt die sinnreiche Sage, entwendete dem Himmel selber das Feuer, das er seinem Thongebilde einhauchte; Pygmalion konnte den starren Marmor mit der glühenden Seele des Hellenen umarmen, bis der kalte Stein erwarmte und ihm die Züge des Lebens entgegenstrahlte. Aber der Bildner späterer Tage, unserer Tage? Was blieb ihm übrig, um seine Schöpfungen zu beseelen? Wenig mehr als ein kleiner Funke, den er mühsam unter jenem Aschenhaufen hervorsuchte, welchen der Genius des Todes auf dem Boden abgestäubt, als er über Griechenlands schöne Leiche seine Fackel senkte. Doch wir wollen nicht sagen, daß die Kunst des Marmors unter uns nur weile, wie eine trauernde Iphigenia im Lande der Barbaren. Die Künstler dieser Zeiten hegten und pflegten den kleinen Funken mit treuer, emsiger Liebe und Wachsamkeit, wie die Vestalinnen ihre Tempelleuchte. Sie bliesen ihn zur Flamme auf, die auch die Tage der Epigonen noch mit hellem Glanze erleuchtet.

Beweist sich doch die Wahrheit dieses Satzes schon, wenn wir aus den Hallen des alten Museums wieder heraustreten und auf der einen Treppenwange das prächtige Erzbild der kühnen Amazone von Prof. Kiß erblicken. Sie ist, worauf wir bereits im Vorwort dieses Werkes anspielten, ein Symbol der Kunst selber, welche das Ungethüm der Barbarei zu bewältigen trachtet. Hoch zu Roß sprengt sie daher; aber dem edlen Thiere, das sie trägt, wurft

sich eine blutgierige Bestie, ein Tiger, entgegen. Schon hat der wilde Feind seine Tatzen dem Roß in Bug und Hals geschlagen, schon sitzt sein scharfes Gebiß im Fleisch, schon klimmt er empor, um der Beute Herr zu werden. In grausem Entsetzen bäumt das Roß in die Höhe; seine Nüstern schnauben, seine Augen treten starr aus ihren Höhlen, vergebens müht es sich, die schwere Last des Gegners von sich zu schütteln, es ist unfehlbar verloren, — verloren, wenn die entschlossene Reiterin nicht Rettung bringt. Auch sie ist, ihre Glieder zu wahren, vor dem Anfall des Tigers ein wenig aus ihrem festen Sitz zurückgewichen, aber sie sammelt sich rasch, sie ist vertraut mit solchen Gefahren, und gewaltig schwingt sie den Speer, um ihn der tückischen Bestie in's Hirn zu bohren. Ihr Arm ist riesenkräftig und kann nicht fehlen, und diese Gewißheit ihres Sieges im nächsten Moment giebt dem Betrachter jene Ruhe wieder, deren er bedarf, um den Gedanken des Kunstwerkes in seiner Reinheit zu genießen. Wenn es der vollendete Triumph der Skulptur ist, dem starren Material den Ausdruck lebendigster Bewegung abzuringen, so hat Kiß sein Ziel mit seltenem Glück erreicht. Die blinde Wuth des Tigers, das hilflose Grausen des Rosses und, im geistvollen Gegensatz hiervon, die aus augenblicklicher wilder Bestürzung emportauchende Fassung und Energie des intelligenten, menschlichen Wesens, des kühnen Agamemnonweibes, alle diese charakteristischen Motive der Situation koncentriren sich und gipfeln in einem Moment höchster Spannung, über den die klassische Schönheit der Formen ihre reiche Weihe ergossen hat.

Wie Kiß in diesem Gebilde mit seinen Vorstellungen an das Griechenthum anknüpft, so liegen auch noch einigen anderen Skulpturwerken, welche die öffentlichen freien Räume der Stadt zieren, die Sagen und Allegorieen der griechischen Welt zu Grunde. Wir könnten die beiden Rossebändiger des russischen Bildhauers Baron von Clot vor dem königlichen Schlosse (Lustgarten-Front), das Geschenk des Kaisers Nikolaus, hierher rechnen, wenn wir sie als eine Uebersetzung der berühmten beiden antiken Dioskuren in die moderne Sprache der Skulptur ansehen wollen. Wir meinen jedoch vorzugsweise die acht Marmorgruppen auf der Schloßbrücke, von denen vier je eine Victoria und einen Krieger, und vier je eine Minerva und einen Krieger darstellen. Die sämmtlichen übrigen Skulpturwerke unsrer Hauptstadt gehören der monumentalen Sphäre an und sind Bildsäulen zum Andenken verdienstvoller Herrscher und Männer des Vaterlandes.

Auf der Grenze zwischen dem alten und neuen Theile der Stadt, auf der sogenannten Churfürstenbrücke, erhebt sich die Reiterstatue eines Mannes, der in der Geschichte der preußischen Lande ähnlich zwischen einer alten und neuen Zeit stand, die bronzene Reiterstatue Friedrich Wilhelms, des großen Churfürsten, von Schlüter, dem größten Bildhauer und Baumeister des Nordens am Ende des siebzehnten und am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. Kein bildender Künstler hätte es vermocht, bei gleicher Einfachheit der Auffassung und Behandlung ein imponirenderes Denkmal zu schaffen. Ein nicht allzu hoher Sockel von gediegenem Steinwerk trägt das Roß und seinen Reiter. Gemessenen Schrittes läßt der gewaltige Fürst sein kräftiges Thier dahinschreiten, indem er frei und stolz sich umblickt. Mit mäch-

tiger Wucht und energischer Kraft behauptet er seinen hohen Sitz; seine Linke führt den Zügel, seine stark und fest seitab gestreckte Rechte den Herrscher- und Feldherrnstab. Ein kurzes Gewand, in freier Benutzung des altrömischen Krieger- und Imperatoren-Kostüms behandelt, deckt die kolossalen Glieder, und darüber ergießt ein langer, weiter Mantel seinen reichen Faltenwurf. Wenn sich in dieser Situation schon neben der Idee des Landesgebieters auch die des Kriegsfürsten ausspricht, so wird der Ausdruck siegreichen Heldenthums noch besonders durch die vier riesigen Gestalten erhöht, welche zu ebenem Boden unten auf den vier Eckvorsprüngen des Sockels gefesselt sitzen. Es sind vier Kriegsgefangene, die theils in düstrer Resignation, theils in ringender Verzweiflung, theils in Hoffnung auf Gnade ihr Geschick erdulden. So rundet sich das eherne Werk zum großen, einen Ganzen, mit einer Kraft der Wirkung und Eindringlichkeit, die wir am liebsten selber eine eherne nennen möchten. Schlüter ist in der That ein Michel Angelo in den Tagen der zierlich weichen Allongenperrücken.

Während das Monument des großen Churfürsten die erste Glanzepoche der neueren preußisch-brandenburgischen Geschichte in Erz verewigte, widmete sich zunächst der Wilhelmsplatz dem Ruhme einer zweiten Periode, in welcher sich Preußen auf die Höhe einer europäischen Großmacht emporschwang. Hier stehen die Denkmäler von sechs Kriegshelden aus den Tagen des großen Königs Friedrich, die Denkmäler der Hauptpaladine seiner gewaltigen Tafelrunde: Schwerin und Winterfeld, Seidlitz und Keith, Leopold von Dessau und Ziethen; und einige dieser Marmormonumente gingen aus der Werkstätte Johann Gottfried Schadow's hervor, namentlich die beiden vorzüglichsten, welche unsere Sammlung zur Anschauung bringt, die des alten Dessauers und des General Ziethen. Der Künstler löste die schwierige Aufgabe, von der herkömmlichen idealen Draperie abzugehen und dem edlen Gestein der klassischen Skulptur das unpoetische Kostüm der Zopfzeit aufzuprägen. Was er dabei an der Wirkung schöner Linien verlor, gewann er durch den Werth einer vollendeten Charakteristik. Ganz wie im Leben stehen die beiden Helden vor uns: das ist die Tracht, in die sie sich alltäglich zu kleiden pflegten, die Generalsuniform, die Husarenjacke, die Schärpe, der Dolman, die hohe Pelzmütze, der dreieckige Hut, und mit der treuen Wahrheit dieser Aeußerlichkeiten verbindet sich eine nicht minder treffende Richtigkeit in der Auffassung ihrer geistigen Persönlichkeit, deren eigentlichster, innerster Kern sich in ihrer Situation ausspricht. Wer erkennt nicht in dem Herzoge Leopold den edel einfachen, streng gebieterischen, aber auch unumwunden barschen Eisenkopf? Und ist der Andere nicht der leibhafte Schwadronenhäuptling, von dessen ruhig lauerndem Abpassen und blitzhaftem Hervorbrechen gegen die Feinde die Kriegsgeschichte zu erzählen weiß, der gefährliche „Ziethen aus dem Busch", der sein Waffenhandwerk mit einem immer schlagfertigen derben Humor ausübte?

Wie in einem Pantheon faßt sodann das kolossale Friedrichs-Denkmal von Christian Rauch, vor den Linden, die ganze Herrlichkeit Preußens im vorigen Jahrhunderte, die Größen des Krieges und Friedens, zusammen. Es ist dieses gewaltige Werk der Erzbildnerei noch so neu und jüngst erst so oft und so ausführlich beschrieben worden, daß wir

es nicht nöthig haben, schon jetzt wiederum dem Gedächtniß der gebildeten Welt zu Hülfe zu kommen. Außer jener Gruppe des alten Lysippos, der reichhaltigsten vielleicht in der ganzen Geschichte der Skulptur, welche die am Granikos gefallenen Freunde Alexanders von Macedonien verewigte und nicht weniger als fünfundzwanzig Reiter und neun Statuen zu Fuß zählte, dürfte wohl selten ein Werk der Plastik geschaffen worden sein von einer gleichen Fülle der Motive, wie das von Rauch. In zwei Etagen übereinander enthält der haushohe riesenhafte Sockel Darstellungen in Allegorieen und Portraits, in Reliefs und in Statuen, zu Fuß, wie zu Roß, und mit größter Freude erlebt der Freund der geistigen Lebensgenüsse die Genugthuung, daß auch den Repräsentanten in Kunst und Wissenschaft neben den Kriegshelden und Staatsmännern ein Platz gegönnt wurde, den Männern Graun, Kant und Lessing. So vielerlei Gestalten und Beziehungen das Monument auch in sich konzentrirte, so behielt doch eine schöne plastische Anordnung die Herrschaft über den seltenen Reichthum fest und sicher in den Händen; der Eindruck ist ebenso harmonisch wie natürlich ungezwungen und Alles in Allem imponirend von der Basis bis zum Gipfel. Ruhig und gelassen ragt dort oben die Hauptfigur empor, der große König auf seinem Roß, wie er ja selber im wahrsten Sinne des Wortes auf der Höhe seines Jahrhunderts weilte. Der imperatorische Pomp in der Haltung der Schlüter'schen Fürstenstatue ist ihm fremd: sein Wesen ist schlicht, anspruchslos, ernst. Sein Auge blickt groß und gedankenvoll hinaus in die ferne, ferne Zukunft.

Demselben Künstler, dem trefflichen Rauch, war es auch vorbehalten, die berühmtesten Kriegshelden der dritten Epoche preußischen Ruhmes zu verherrlichen, die Helden der Kriege gegen Napoleon, deren großes Siegesmonument, wie bekannt, die Anhöhe des Kreuzberges, vor den Thoren der Stadt, schmückt. Wiewohl Rauch gleichfalls an der allegorisch-statuarischen Dekoration dieses (von Schinkel entworfenen) Denkmales einen bedeutenden Antheil hatte, so erwarb er sich doch noch höhern Ruhm durch die Standbilder Blücher's, Bülow's von Dennewitz und Scharnhorst's, welche an der neuen Wache und am Opernhause dem Blick begegnen, zur Seite eines öffentlichen Platzes, wie ihn, wenn wir seine Dimensionen von den Linden bis zum Schlosse abstecken, vielleicht keine andere Stadt der Welt mehr in gleicher Pracht architektonischer Umgebung aufzuweisen hat. Auch Rauch behielt an seinen Statuen das militärische Kostüm der Zeit bei, aber er gewann durch die Anwendung des langen weiten Mantels ein vorzügliches Mittel, die Schönheit und Würde der Antike dem modernen Charakter anzubilden. Die Statue Blücher's, wie in der Figur, so auch in ihrem hohen Sockel von Erz, vergegenwärtigt uns die energische Gestalt des Feldmarschalls „Vorwärts" in dem Augenblick, in welchem der Held, mit dem linken Fuß das zertrümmerte Geschütz des Feindes behauptend, den Säbel, den seine Rechte so gewaltig führte, sinken läßt und als Sieger aufathmend und ernst ruhig vor sich hinblickt. Reiche, auf die Kämpfe von 1813—1815 und auf die Waffenehre des Oberfeldherrn bezügliche Reliefs schmücken den Sockel. — Aus Scharnhorst's Abbild (in Marmor) errathen wir den Mann und Denker, welcher die Riesenhand des Krieges vorzugsweise aus dem Arsenal des Geistes zu bewaffnen wußte, und

Demselben Künstler, dem trefflichen Rauch, war es auch vorbehalten, die berühmtesten Kriegshelden der dritten Epoche preußischen Ruhmes zu verherrlichen, die Helden der Kriege gegen Napoleon, deren großes Siegesmonument, wie bekannt, die Anhöhe des Kreuzberges, vor den Thoren der Stadt [illegible]

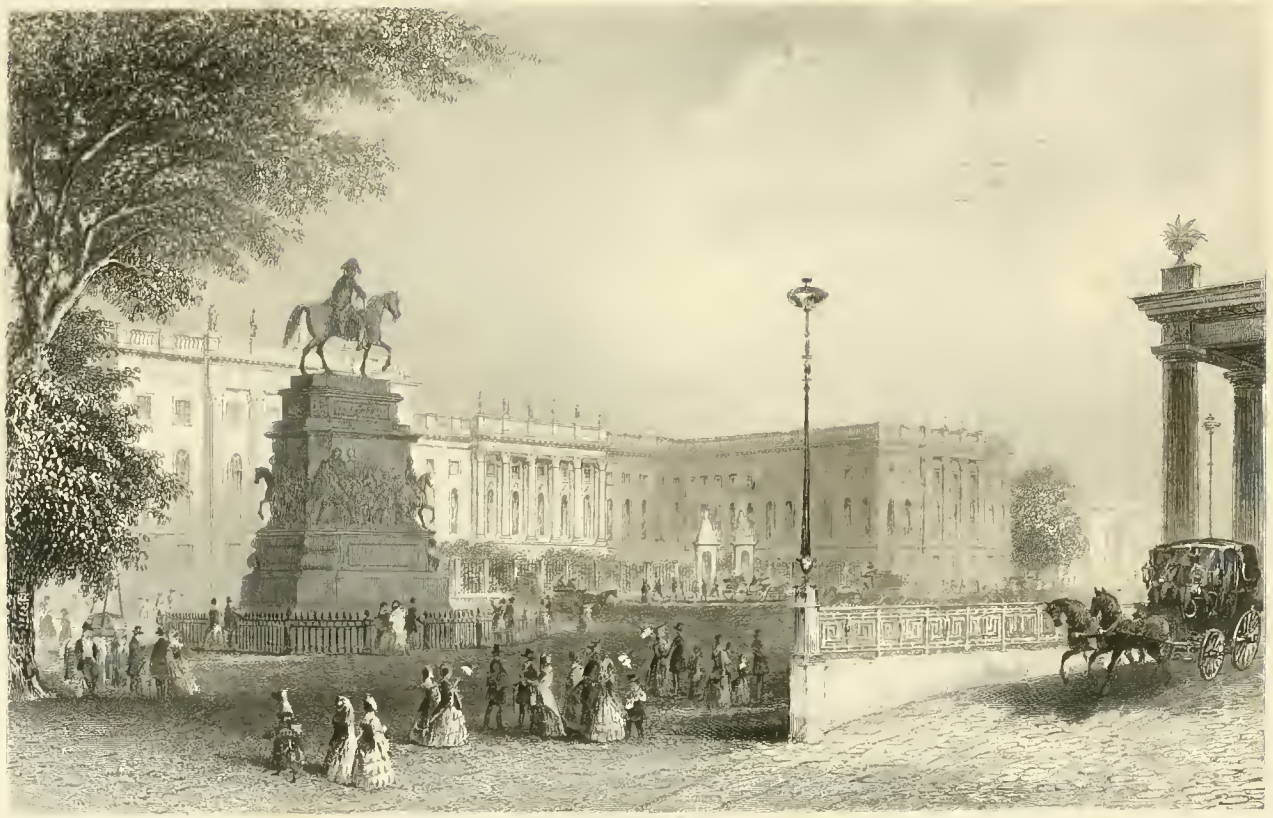
Monument des Fürsten Leopold von Dessau

Monument des Fürsten Leopold von Dessau

Monument des Grafen von Bülow-Dennewitz

Monument des Grafen von Bülow-Dennewitz

The Royal Palace — Das Königl. Schloss



L'Université

The University *La Università*

Arsenal

The Armoury Das Zeughaus

La Porte de Brandebourg.

The Brandenburg Gate. Das Brandenburger Thor.

Hall

Hamburg Railway Terminus — Hamburg Bahnhof

Palais du Prince de Prusse

Palace of the Prince of Prussia. *Palais des Prinzen von Preussen*

Eglise Werder [illegible]

The Werder Church — Die Werdersche Kirche

Nicolai Kirche

Église St. Nicolas

St. Nicholas Church Die Nicolai Kirche

The Royal Opera House — Das Königl. Opernhaus

L'Embarcadère du chemin de fer de Potsdam

Potsdam Railway Terminus — *Potsdame Bahnhof*

in Bülow, dem Sieger von Großbeeren und Dennewitz, stellt sich uns ein tapferer, stattlicher Held dar, von edler, menschenfreundlicher Miene, bescheidenem Selbstbewußtsein, klarem Blick und geistiger Anmuth. An den Sockelreliefs bewährte der Künstler neben anderen bedeutsamen und schönen Gebilden zugleich seine Tüchtigkeit als der vorzugsweise Meister der Adler und Victorien.

Und auch der Herrscher, unter welchem die großen Völkerschlachten von Leipzig und Bellealliance geschlagen wurden, empfing sein Monument von den dankbaren Bewohnern Berlins. Aber nicht unter seinen Kriegshelden steht das Marmorstandbild Friedrich Wilhelms III., nicht auf dem öffentlichen Markte, über welchen die Woge des Verkehrs tobend dahinbraust. Der König war, obwohl in den Strudel der Zeit hineingerissen, kein Freund des länderverwüstenden Kampfes, kein Freund des lauten Volksgetümmels; er liebte den Frieden, die Ruhe des Gemüthes, die stille Einsamkeit; wo anders konnte daher sein Monument einen bessern Platz finden, als unter den grünen Bäumen des Thiergartens, des herrlichen Parkes, für dessen Kultivirung er selbst so warme Sorge getragen? Drake war der Meister, der es schuf. Ein runder Marmorsockel trägt die Statue; jedes Auge erfreut sich an der sinnigen, lieblichen Idylle des Reliefkranzes, in welchem der Künstler die heitre Lust der Menschen im Genusse der freien Natur abbildete. Das Standbild selbst ist in den bescheidensten Formen gedacht, dem Charakter des Fürsten entsprechend, den es verherrlicht. Im schlichten Militärüberrock steht der König da, neben einem kleinen, niedern Gedächtniß- oder Grab-Altar mit dem Reliefbilde seiner theuren, früh dahin geschiedenen Gemahlin Louise; in seiner gesenkten Rechten hält er den Kranz des Verdienstes, den sein anspruchsloser Sinn nicht als Zier seines Hauptes begehrt.

Mit Recht darf die Metropole des deutschen Nordens, obwohl ihre Größe in keine lange Vergangenheit zurückdatirt, als ein Konzentrationsplatz architektonischer Herrlichkeit bezeichnet werden. Doch ist über die vielen prächtigen Baudenkmäler der Stadt, von Nicolai an bis auf den jüngsten „Wegweiser für Fremde und Einheimische“ herab, bereits so Vieles und so Erschöpfendes geschrieben und allgemein verbreitet worden, daß wir den Stahlstich-Ansichten unsres Werkes nur einige wenige Worte zum Geleit mitzugeben brauchen. Fassen wir unsre Bemerkungen, um der trockenen Monotonie eines bloßen Registers zu entgehen, unter den Gesichtspunkt der geschichtlichen Entwickelung der Architektur zusammen.

Wenn wir die öffentlichen Bauwerke Berlins nach der Zeit ihrer Entstehung und nach ihrem mannigfachen Styl betrachten, so lassen sich vielleicht vier bis fünf besondere architektonische Epochen heraus erkennen. Es sind dies: die alte Zeit, vom Beginn des dreizehnten bis etwa in die Mitte oder gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts, eine Periode, die wir mit ihren etwaigen, allerdings stylistisch keineswegs einheitlichen Bestrebungen nur als eine lange, aber dürftige Einleitung anzusehen haben; ferner die beginnende große Bauepoche des neuen Berlins unter Friedrich, dem letzten Churfürsten und ersten König; sodann die architektonischen Schöpfungen Friedrichs des Großen; hierauf die Glanzepoche der Werke

Schinkels; endlich, wenn man in den jüngsten Tagen eine Bethätigung sich weiter entwickelnder Motive wahrnehmen darf, die Zeit der Nachfolger Schinkels oder der unmittelbaren Gegenwart.

Die alte Zeit, welche im Süden und Westen jene großartigen Dome, Klöster, Paläste und Burgen erstehen ließ, fand an den Ufern der Spree ein so uranfängliches Dasein der Menschen, einen so geringen Verkehr, ein so armes, in der weiten Sandsteppe des nördlichen Deutschlands verlorenes Volk, daß sie hier keine besonderen Blüthen der Architektur zu treiben vermochte. Die Stadt hat äußerst wenig mittelalterliche Baureste aufzuweisen; es gehören dieser Periode namentlich an: die Nikolaikirche, das älteste kirchliche Gebäude Berlins, die Klosterkirche, ein Beispiel früh gothischer Backstein-Architektur, die Marienkirche und die ältesten Theile des Schlosses, die jedoch schon die Formen des spätesten gothischen Styls zeigen. Daß die Nikolaikirche, die unser Werk im Abbild hervorhebt, bereits im Jahre 1202 existirt habe, ergiebt sich aus einem päpstlichen Ablaßbriefe. Die untere granitne Partie des Thurmes trägt noch die Spuren der ersten romanischen Anlage zur Schau; das Uebrige ist aus Backsteinen im gothischen Styl erbaut, und ein einfacher aber geschmackvoller Giebel neben der Kirche verleiht der Front eine gefällige Zier. Im Verlauf der Zeit erfuhr die Kirche mancherlei Renovationen und Veränderungen; doch blieb sie stets recht eigentlich das städtische Haupt-Gotteshaus, indem in derselben bisher alle kirchlichen Feierlichkeiten der städtischen Behörden stattfanden. Ihr Inneres schmücken verschiedene Gemälde von Rode, dem bekannten Meister des vorigen Jahrhunderts. Da sie mit ihrer Existenz am weitesten in die Vergangenheit hinaufragt, so knüpfen sich an sie verschiedene Thatsachen und Sagen der ältesten Geschichte Berlins, die von einigen Schriftstellern für novellistische und dramatische Zwecke ausgebeutet wurden.

Der Uebergang zur zweiten großen Bauepoche realisirt sich in einigen Erweiterungen des Schloßbaues aus dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts, in den königlichen Marstallgebäuden der breiten Straße und in einem alterthümlichen Erkerhause in der Poststraße. Die mittelalterlichen Anklänge werden immer schwächer, und der Sieg der genannten Epoche tritt in den letzten beiden Decennien des siebzehnten Jahrhunderts ganz entschieden hervor: es ist der Sieg der modern antikisirenden Kunst, in dem Wirken der Baumeister Nehring und Schlüter, wovon das Zeughaus und das Schloß, obwohl beide Gebäude durch schwächere Nachfolger vollendet wurden, einen glänzenden Beweis liefern. Als oberstes Princip dieser Richtung gilt die Anlehnung an die römische Bildungsweise; und in der That imponiren die Dimensionen und Façaden des Schlosses und des Zeughauses, dieser großartigsten Bauwerke der Residenz, mit der ganzen Majestät und Pracht des alten Römerthums.

Das Zeughaus wurde im Jahre 1695 von Nehring in Angriff genommen. Leider jedoch starb der treffliche Baumeister bald nach Beginn des Werkes, und de Bodt trat an seine Stelle. Nach neun Jahren stand das Gebäude fertig da, und obwohl man von dem ursprünglichen Entwurfe abgegangen war, so blieben nichtsdestoweniger die Spuren einer mächtigen Grundidee in der Ausführung unverwischt, so daß wir vielleicht nicht mit Unrecht einen wirksamen Einfluß Schlüter's während der Bauzeit annehmen dürfen. Rühren doch auch von Schlüter zahlreiche Skulpturornamente des Gebäudes her, namentlich im innern Hofe über den Fenstern die vielgepriesenen Larven sterbender Krieger und im Frontispiece über dem vorderen Haupteingange das kräftige Relief, welches die Göttin Minerva, von gefesselten Sklaven umgeben, darstellt. In den vier kolossalen Statuen neben der Eingangspforte verkörperte der

Bildhauer Hulot in allegorischer Weise die kriegerischen Hülfswissenschaften, die Arithmetik, die Geometrie, die Mechanik und die Feuerwerkerei. Das Gebäude macht in der That einen militärischen Eindruck, den Eindruck eines festen, geschlossenen, mächtigen Karré's im Felde, welches in heiterer, stolzer Ruhe der wilden Brandung des Feindes entgegensteht, und wie Oriflammen des Muthes ragen ihm zu Häupten die schlanken Trophäen empor.

Der Bau des Schlosses begann einige Jahre später durch den schon viel genannten, großen Schlüter. Er unternahm die schwierige Aufgabe, aus den bereits vorhandenen, allmälich entstandenen und sehr verschiedenartigen Theilen des komplicirten Gebäudes einen einzigen Bau in konsequenter Stylentwickelung herzustellen, und obwohl das von ihm begonnene Werk durch Eosander von Goethe, der ihn auf dem Wege niederer Intrigue von der Leitung des Baues verdrängt hatte, mannigfach verkümmert wurde, so realisirte sich dennoch die gewünschte Einheit der architektonischen Verhältnisse in den wesentlichsten Zügen, und das Gebäude gelangte zu einem imposanten Abschluß, unter dessen Herrschaft die einzelnen Unregelmäßigkeiten eine eigenthümlich malerische Wirkung üben. Im Jahre 1716 war der Bau vollendet, und er erfuhr im Verlauf der Zeit keine weitere, irgend erhebliche Veränderung, nur mit der Ausnahme, daß unter der Regierung des jetzigen Monarchen die Schloßkapelle und Kuppel auf der westlichen Front hinzugefügt wurden. Die vier Fronten des mächtigen Gebäudes betreffend, so macht sich der Eindruck derselben in verschiedenen Nuancen geltend. Die Wasserseite gewährt den pittoreskesten Anblick; und wenn es in dem als nüchtern verschrieenen Berlin einen Ort giebt, aus dem uns der volle Hauch der Romantik entgegenweht, so ist es hier, aus diesem wunderlichen Gemisch alterthümlicher Façaden und Bauglieder, burgartiger Vorsprünge, vieleckiger Thürme, bunter Renaissance-Giebel, mittelalterlicher Erker, seltsamer Winkel und Ecken, kurz überaus mannigfacher Konstruktionen in dem Charakter jener fernen Zeiten, in denen die Welt geheimnißvoller Sagen erstand; und noch erhöht sich der eigenthümliche Eindruck dadurch, daß das dunkle Gemäuer zum Theil unmittelbar aus dem Strom emporsteigt, der mit finstrem Spiegel und unheimlich leise an ihm vorübergleitet. Man kann in einer Mondnacht keiner abenteuerlicheren, mysteriöseren Schau genießen, als wenn man von der Churfürstenbrücke aus das Auge sich in das Spiel der Lichter und Schatten vertiefen läßt, welche sich über diese absonderliche Façade ergießen. Wie anders wirkt die dem Schloßplatz zugekehrte Hauptfront! Hier erscheint Alles in einer mächtigen Einheit, frei, offen, durch seine Länge und Höhe und mehr noch durch den glänzenden Pomp zweier stolzer Portale, sowie durch den geschickt verwendeten Reichthum der gesammten Dekoration den Geist des Betrachters überwältigend. Die kürzere Westfront wird durch die vorhin schon berührte Kuppel und durch ihr ungeheures Portal merkwürdig, bei dessen Bau der Triumphbogen des Septimus Severus auf dem römischen Forum zu Grunde lag. Am wenigsten Schmuck und Gliederung bietet die Nordseite, welche gegen den Lustgarten und gegen das Museum Front macht. Um sich von den inneren Dimensionen des Schlosses, dessen Flügel zwei große Höfe umschließen, einen Begriff zu machen, darf man sich nur vorstellen, daß dasselbe sechshundert Zimmer, Säle und Kabinets enthält. Die Pracht der Räume zu öffentlichen Feierlichkeiten und glänzenden Hoffesten ist berühmt, vor Allem der Rittersaal, der Saal der Bildergallerie, der weiße Saal, der Garde du Corps- und der Schweizersaal. Das preußische Königthum konnte unter Friedrich I. seine Thätigkeitsäußerung mit keinem großartigeren Monumente beginnen, als mit einem so erhabenen Baue; und bezeichnend ist es, daß es eben erst das Königthum war, mit dessen Entstehen sich dieser würdige Sitz der Macht emporgipfelte.

Unter den unmittelbaren Nachfolgern des ersten Königs, ja wir können sagen, fast für das ganze achtzehnte Jahrhundert blieb die von Nehring und besonders von Schlüter ausgeprägte Richtung im Allgemeinen maßgebend. Die dritte berliner Bauepoche, die Friedrichs des Großen, war überaus reich an architektonischen Schöpfungen; es erstanden namentlich das Opernhaus, die Universität, das Akademiegebäude, die Bibliothek, die Thürme auf dem Gensdarmenmarkt, das Palais der Königin der Niederlande, die Porzellan-Manufaktur, verschiedene Staatsverwaltungsgebäude, öffentliche Erziehungsinstitute, mehre Kirchen, darunter die Hedwigskirche, einige Thore, Brücken u. s. w. Als den Hauptbaumeister dieser Zeit darf man den Freiherrn von Knobelsdorf ansehen, den Schöpfer des Schlosses Sanssouci bei Potsdam.

Von ihm rührt das prächtige Opernhaus her, dessen Bau Friedrich der Große charakteristisch genug sogleich bei seiner Thronbesteigung (von 1740—1742) als die erste architektonische That seiner Regierung ausführen ließ; und obwohl dieser Musentempel hundert Jahr später von einem gewaltigen Brande in Schutt und Asche gelegt wurde, so bietet er nichtsdestoweniger heutzutage von Außen doch noch den alten, ersten Anblick dar, indem der Wiedererbauer, Langhans junior, die ursprünglichen Formen beibehalten mußte. Das überaus einfache und schöne Universitätsgebäude, früher Palast des Prinzen Heinrich, wurde in den Jahren 1754—1764 von dem Architekten Boumann errichtet; die Bibliothek, vielleicht das barockste Gebäude Berlins, wegen seiner Rokkokoform auch die „Bücher-Kommode" genannt, entstand in den Jahren 1775—1785 nach dem Plane des Wiener Baumeisters Fischer von Ehrenbach.

Gegen das Ende des Jahrhunderts ging man von den korinthischen und römischen Prunkformen auf die jonische und dorische Gestaltungsweise über, die man leider jedoch in verdorbenem Schema (nach dem Vorgange römischer Monumente) nachbildete. Erst mit dem Brandenburger Thore (von Langhans senior), dessen Gipfel von Schadow's Viktoria gekrönt wird, beginnt ein neuer Aufschwung, der in der Bauepoche Schinkels mit seltenem Glanze kulminirte. Schinkel war der Meister einer ächt klassischen Architektur, der Wiedererwecker des reinen griechischen Geistes, und mit diesem Geiste beseelte er die Kombinationen seiner schöpferischen Phantasie. Die Hauptwerke der Zeit: das alte Museum, das Schauspielhaus, die Bauakademie, die Werder'sche Kirche, das Palais des Prinzen von Preußen (von Langhans junior) u. s. w. haben einen europäischen Namen erlangt.

Die Epoche der unmittelbaren Gegenwart endlich oder der Nachfolger Schinkels scheint einem allgemeinen Eklektizismus zu huldigen und dabei mit Vorliebe gewisse romantische Elemente aufzunehmen. Ob sich aus diesen Bestrebungen ein neuer bedeutsamer Styl entwickeln wird, das ist eine Frage an die Zukunft.

Druck von Liepsch & Reichardt in Dresden.

Hospital

de Bethanie desservi par les Dames diaconesses

Krankenhaus

der Diaconissenanstalt Bethanien